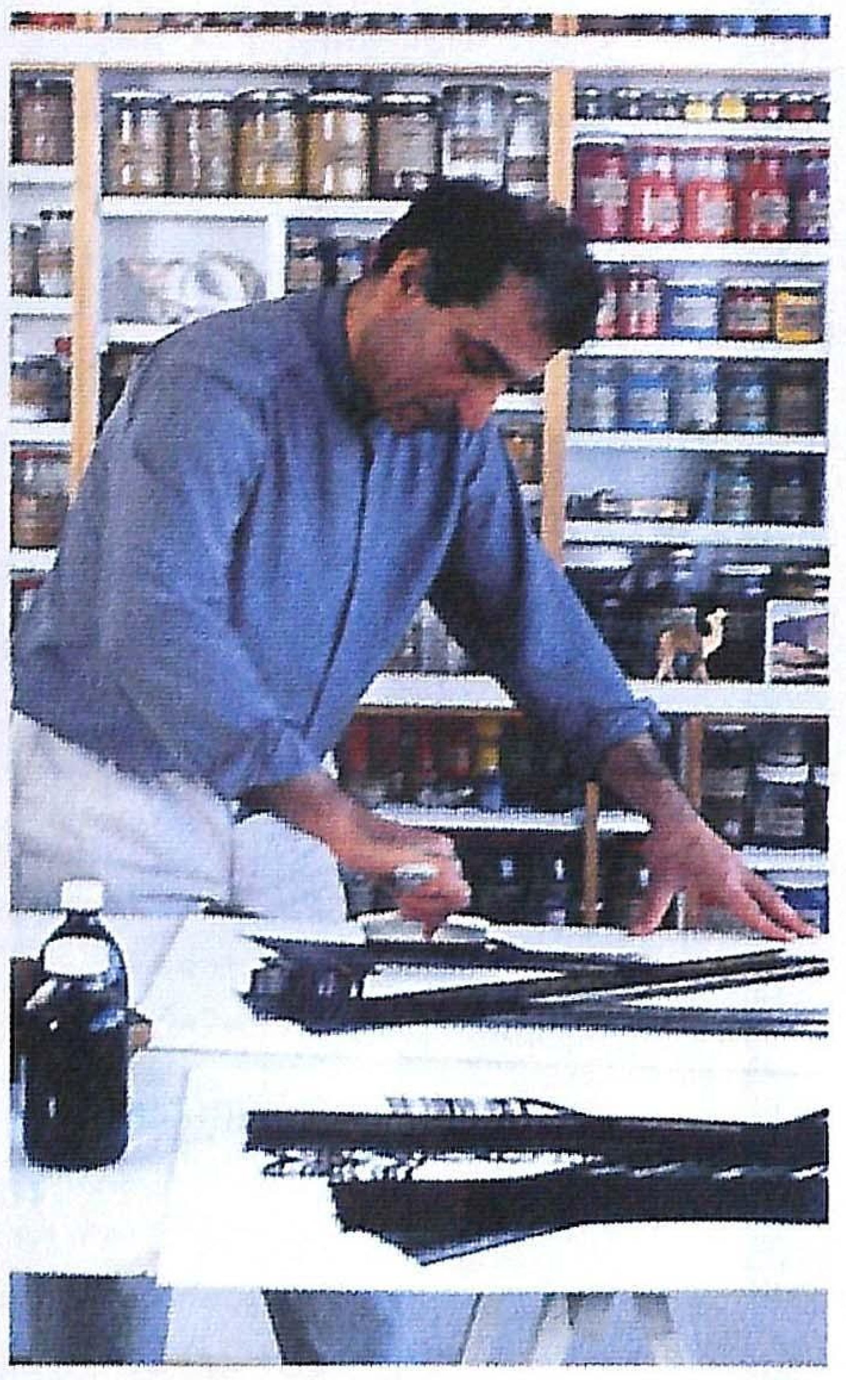
منذ الطفولة، وفي مدينة النجف التي ولدت فيها، جاورني الشعر والخط باستمرار، فقرب مكتب والدي توجد مقبرة النجف، إحدى أكبر المقابر في العالم، في مدخلها يوجد محترف بدائي للحفر على صخور القبور وأحجارها. يجلس الحفّار على الصخرة ليحفر بمطرقته اسم المتوفى وتاريخ وفاته وعبارات أخرى.

شهادة

حسن المسعود

اللوحة لعبة تختلط بالألم



على بعد بضعة أمتار من هذا المكان يتراءى منظر القبور المتناهي حتى اللانهاية، آلاف القبور المحدبة البيضاء، ومن هنا وهناك مقبرة زرقاء ترتفع كأنها نقاط لتحديد الفضاء المطلق، وبمرافقة والدي كنا دائما نتجول في متاهات هذه المقبرة الواسعة والهادئة والفارغة من الأحياء .. كانت عيناي تندهشان دائما لرؤية الخطوط بالأسلوب الثلث ... حروف قوية المظهر محفورة وملونة باللون الأسود على المرمر الأبيض. لم أكن آنذاك أعرف القراءة جيدا، فكان والدي يقرأ الأشعار المتضمنة للحكم والنصائح للإنسان العابر، وكلها كانت تعكس تأملات حول الوجود البشري بهدف تربية الزائرين لهذه المقبرة.

مدينة النجف هي مدينة مقدسة، حيث إنها بنيت حول مقبرة الإمام علي (كرم الله وجهه) منذ نهاية القرن السابع الميلادي، ومنذ قرون هي مركز مهم للطائفة الشيعية، يزورونها على الأقل مرة واحدة خلال حياتهم، وتجري عدة مرات في العام احتفالات ومواسم ولقاءات في شوارع المدينة: ذكرى ولادة النبي صلى الله عليه وسلم، أو مقتل الحسين (رضي الله عنه) ومناسبات متعددة أخرى. تتحول مدينة النجف إلى مسرح كبير في الهواء الطلق، وبالاضافة إلى الزائرين، يكون كل سكانها إما ممثلين وأما مشاهدين.

وعندما يحل الظلام تُضاء المدينة بمشاعل كبيرة يحملها ويدور بها العشرات من الأشخاص، محاطين ببيارق محلات المدينة وأخرى ترمز للقبائل البدوية المحيطة بالنجف، بيارق تخفق عاليا بكل الألوان وبمساحات كبيرة جدا، تغطي أحيانا سواد السماء بهذه الاقمشة المتسارعة الحركات كالخطوط المتماوجة. كل محلة لها بيرقها الخاص بلونه وبحجمه، يعرفه الكل ويتقدم مسيراتهم، مثلما لكل محلة شاعرها الخاص، فكل الحوادث التاريخية أو الدينية من حرب مفجعة إلى أعياد مفرحة يُعبر عنها بقصائد من الشعر، فالنص يكون أسهل للحفظ والإنشاد من النثر.

كل مساحة صغيرة كانت أو كبيرة، تكون مهيأة لاستقبال الحفلات، وأحيانا بعد المرور في درون ضيقة يمكن أن نفاجأ باكتشاف ساحة مملوءة بالمئات من سكان المدينة والزوار الأجانب جلوسا على ا لسجاد يرددون القصائد التي يلقيها الشاعر. تغطي الجدران والدكاكين لوحات من القماش الأسود كتبت عليها بالخطوط الجميلة وباللون الأبيض عبارات تمجد الأئمة أو أشعار تكرمهم. كل خطاطي المدينة من مهنيين أو هواة يساهمون في هذه الخطوط، وهكذا كانت أول خطوط أعرضها هناك وعمري كان آنذاك أربعة عشر عاما.

عند انتهاء كل موسم لهذه اللقاءات كنت ومجموعة من الأصدقاء نتحدث عن الشعر وعن هذه الاحتفالات المسرحية والشعرية كما لو كنا من النقاد المختصين بهذه الأمور، من كان أفضل شعراء هذه السنة؟ وماذا وجدوا من جديد؟ وهل هناك تقليد أو سرقة أدبية؟ نتوجه بالنقد الساخر لكل إنتاج أدبي رديء أو ضعف في البناء الشعري.

دور الشعراء في ذلك الوقت لم يكن سهلا، ومن الصعب على الشاعر أن يكون مقدرا من قبل الجميع، فكان عليه أن ينجح في إيقاظ مشاعر مدينة بأكملها. كل محلة تريد أن يكون شاعرها هو الأفضل، ولما كانت الحفلات تكرر كل سنة كان على الشاعر أن يؤلف أشعارا مدهشة ومبدعة كل سنة.

الشعر والخط جاوراني في عائلتي أيضا، فقد كان خالي خطيبا ومن الخطاطين الهواة، ويقول إنه شاعر أيضا، مع اختصاصي في «الشعر العددي»، وهذا هو نوع من الشعر منتشر جدا في مدينتنا، حيث إن الحروف العربية لها قيمة عددية كما في بعض الألف باء الأخرى في حوض البحر الأبيض المتوسط. فيطلب البعض من خالي في مناسبات كبرى كالولادة، والزواج أو الموت، أو أي تكريم لشخصية لامعة، أن يكتب بيتا من الشعر يمدح هذا الشخص، وبطريقة يمكن أن تجمع ما تمثله الحروف من أعداد فيمكن أن نصل إلى تاريخ الولادة أو الوفاة، أو المناسبة المراد ذكرها.

وبالنسبة لي عندما كنت صغيرا كنت أرى في هذه الأشعار سحرا مذهلا باكتشاف السر الحسابي خلف كلمات شعرية بسيطة، وهذا الخال نفسه هو أول من رأيته يكتب خط الثلث بالقصبة والحبر مما نمّى وعيي بالخط العربي مبكرا.

أساتذة المدرسة فيما بعد أيقظوا وعينا لشعر ما قبل الإسلام والفترة العباسية والشعر الأندلسي ... تراث ضخم من الجمال الأدبي لا مثيل له. ففي الجزيرة العربية ومنذ القرن السادس أثبت الشعر ذاكرة القبيلة مؤرخا الأحداث التي مرت بها، وشجرة العائلة وتحدرها ومآثر المعارك والأفراح والحكم والنصائح لتحفظ عن ظهر قلب. وفي الفترة العباسية وحتى القرن الحادي عشر أضاف الخلق الشعري وصف التمدن وثراء حضارة المدن الكبرى، لقد كانت هذه الفترة ايضا زمن التقاء الحضارات في بغداد وكل أراضي الدولة الإسلامية الكبرى، حيث إن الحضارة العربية التقت بالثقافات الفارسية والهندية والأفريقية وعبر الترجمات للنصوص القديمة بالحضارة الإغريقية.

أما الشعراء الأندلسيون فقد أضافوا المرح والخفة إلى الأبيات الشعرية المغناة، كذلك أضافوا الكثير من التعابير الشعبية، والكلمات الإسبانية.

منذ المدرسة الابتدائية كنت أخط الكتابة العربية بشكل جيد إلى أن أصبح الخط مهنتي اليومية، وكان الخط يؤكد لي شخصيتي أمام الآخرين ولكن فيما بعد تدخل سراب الصورة!.. دعوة غامضة إلى تعبير فني آخر، وهكذا بدأ إحساس داخلي يدفعني لكي أكون فنانا تشكيليا وليس خطاطا، فدخلت عام ١٩٦٩ المدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس «البوزار»، وأمضيت فيها حوالى خمس سنوات، ويوم حصولي على دبلومها العالي حلت فجأة مشكلة الصورة في داخلي، فانحسرت الأشكال الحية لمصلحة التعبير التجريدي بالحروف العربية، وعاد الخط بشكل جديد أقوى من تصوير الأشكال البشرية ... ولكن في الحقيقة أن هذه المعضلة لم تحل جوهريا فقد بقيت دائما خلف خطوطي أشكال صور مبهمة .. نصف صور أو هياكل غير مكتملة من الصور.

في عام ١٩٧٢، وفي فرنسا كونت مع الممثل الفرنسي المستعرب كَي جاكة والموسيقي فوزي العائدي فرقة مسرحية، اذ كنا نقوم بعرض يتضمن الشعر والموسيقى والخط العربي ودامت هذه الحفلات حتى عام ١٩٨٥، ينشد الممثل اشعارا عربية ويترجمها وأنا أخطها على جهاز يعكس الخط مباشرة على شاشة كبيرة كالسينما بينما الموسيقي يعزف على العود ويغني. استمرت هذه الأمسيات عدة سنوات وتطلبت أن نقوم ببحث حول الشعر العربي وتجديد الخطوط باستمرار والإسراع بخطها أمام الجمهور.

يستعمل الشاعر الكلمات لعمل صورة شعرية مستخدما نغم الحروف لإعطاء الموسيقى لهذه الصور، بينما الخطاط يستعمل هو أيضا الكلمات، ولكنها منغمة على فضاء الورقة حسب الحركات وقياساتها المخطوطة، وهكذا، فإن الصورة الشعرية والخطية تقترب من حيث الجوهر ... ووجدت هذه الصور صدى قويا في داخلي أكثر من الصور الطبيعية الفوتوغرافية.

عندما لا أجد الإيحاءات للخط، أقرأ الشعر، وفجأة تستوقفني بعض الأبيات وتؤثر فيّ عاطفيا وبعمق، فأشعر بأنها تنشط مخيلتي، هكذا فإن مقطعا صغيرا يتكون من بضع كلمات يمكن ان يغنيني تشكيليا، وأشاهد في مخيلتي صورا جوهرية للأشياء المذكورة في الشعر، وأجد نفسي في أجواء تشابه اجواء الحلم، وأرى عوالم جديدة ليست معروفة، أحاول ترجمة هذه الصور المرئية في المخيلة بحروف مرئية وملونة على الورق، فأبدأ في بناء هيكل حول مركز يقع دائما في وسط الصفحة، اثنان من الخطوط يفرضان نفسيهما، الأول هو المحور العمودي حيث تحوم حوله كل الحركات والحروف، وخط آخر في الأسفل يمثل خط الأفق، كل التشابكات من الحروف لا بد من أن تملك نقطة تماسك في الوسط تجذب إليها كل الحروف والكلمات، بينما هنالك نقطة أخرى تريد الهروب من نقطة الوسط والخروج من سطح الورقة نحو الخارج.

هذا هو جوهر كل تكوين خطي حديث أعمله، ومن الطبيعي هناك حروف وكلمات أخرى يمكن أن تدخل في الشكل العام لتساهم في خلق ديناميكية جديدة ومظهر يختلف من لوحة إلى أخرى.

وعندما يبنى الشكل الخطي على الورقة يصبح بياض الورقة خلف هذا الشكل الفضاء الواسع، كالسماء خلف الشجرة في الصحراء. ويلعب هذا الفضاء دورا تشكيليا من التكوين الرئيسي، إذ لا بد للفضاء من أن يكون حاضرا في التعبير الفني، وأحيانا هو المقصود رؤيته أكثر من الكلمات المخطوطة نفسها.

الخلق الفني في مجال الخط الحديث يتم في جو من البحث والشك والتردد، ولا يمكن التنبؤ أبدا بنجاح اللوحة منذ البداية، كما أن كل عبارة هي بداية جديدة وتطرح مشاكل فنية جديدة تتطلب إيجاد حلول لها، إذ لا بد من حلول جديدة لكل عبارة جديدة، من حيث شكل الحروف ومن حيث التعبير.

شاعر عربي قديم وصف عذاب الخلق الفني كرجل يجري سابحا خلف سمكة كبيرة جدا وثقيلة، تفلت من يديه فتهرب كلما حاول الإمساك بها.

لوحاتي الخطية تولد عبر الإحساسات والمشاعر الداخلية التي تغيرها علاقاتي الإنسانية، وأخبار العالم، أو الإيحاءات الآتية من تأثير مظاهر الطبيعة وعناصرها ... لهب النار المتصاعد عبر خطوط رفيعة، أو جريان الماء ... ثبات قوة الحجر أمام خفة أو عنف عواصف الهواء والغيوم وانتهاء بموجات الماء في البحر. أحاول دائما ترجمة هذه الأشياء المرئية عبر الحروف والكلمات.

في الشعر هناك دائما رغبة في إيجاد كلمات مبتكرة، أو تقريب كلمة لأخرى بهدف خلق أصوات لا معروفة أو غريبة .. في الخط التكوينات تتجدد باستمرار بتقارب الحروف المتشابهة بحنان أو المتشابكة والمتعارضة. للتوصل إلى جعل الصورة الشعرية شكلا مرئيا بالألوان فلا بد من أن يكون الخطاط متهيئا وممتلئا بالطاقات التعبيرية لإنجاح هذه العملية.

إن مزج مساحيق الألوان بالصمغ لكي تكون أصباغا جديدة هي عملية صعبة جدا، فأحيانا يكون مصدر مادة الألوان الصناعية متعارضا مع مصدر الصمغ النباتي مثلا فتتخاصم المواد وتفشل عملية خلق الألوان.

إن عمل تكوين خطي إنما هو عمل يشابه اللعبة، ولكنها لعبة تختلط بالألم، فإن كل هذا يرتبط بالعالم الداخلي للفنان وإحساساته التعبيرية. إن الألوان هي مادة الخلق الفني للخطاط الحديث والقدرة في السيطرة على هذه المواد بهدف التوصل إلى أشكال وحركات جديدة وقوية للحروف انما تعكس مدى قوة عزيمتنا واتساع رؤانا للعالم.

فكل شيء يتركز أحيانا في لحظات قليلة بل في أجزاء من الثانية الواحدة، إذ لا بد من اتخاذ القرار بسرعة، ومن دون تفكير تقريبا، وترك الأحاسيس تقود اليد، لوضع ما هو مرئي في الداخل بشكل مكتوب على الورق. هذه اللحظة السريعة تتطلب سنوات طويلة من الممارسة والبحث للوصول إلى التمكن من عكس الأحاسيس والمشاعر للحظة المعيشة بثوان قليلة.

ولكي يتوصل الفنان حقا إلى الاتصال بهذه العوالم المجهولة في داخله وربطها بمواد الألوان والورق، فإن ذلك سيخلق حوارا مع نفسه يهدف إلى الارتقاء نحو الأفضل. وانتاج عمل فني لم يكن معروفا سابقا ◆

الفن لا ينحصر معناه في أنه مرآة للحياة فحسب، بل هو وسيلة فعلية للارتواء الجمالي والفكري، لا يتطلب استعانة بمرجع خارجي لفهمه أو تفسيره. ومن هذا المنطلق نلاحظ أن كل إنسان يملك استجابة جمالية تجاه بعض الأعمال الفنية. فأنت، كمتذوق للفن أو كمشاهد، قد تعجب بأعمال فنية معينة... إلا أنك قد تصادف أيضا أعمالا فنية أخرى لا تثير فيك أي شعور بالمتعة أو الجمال حين تراها أو تتأملها، وأحيانا قد تكون بعض الأعمال مدعاة لانزعاجك وغضبك وإثارتك... فهل فكرت يوما في سبب إعجابك بعمل فني أو في سر انزعاجك من آخر؟

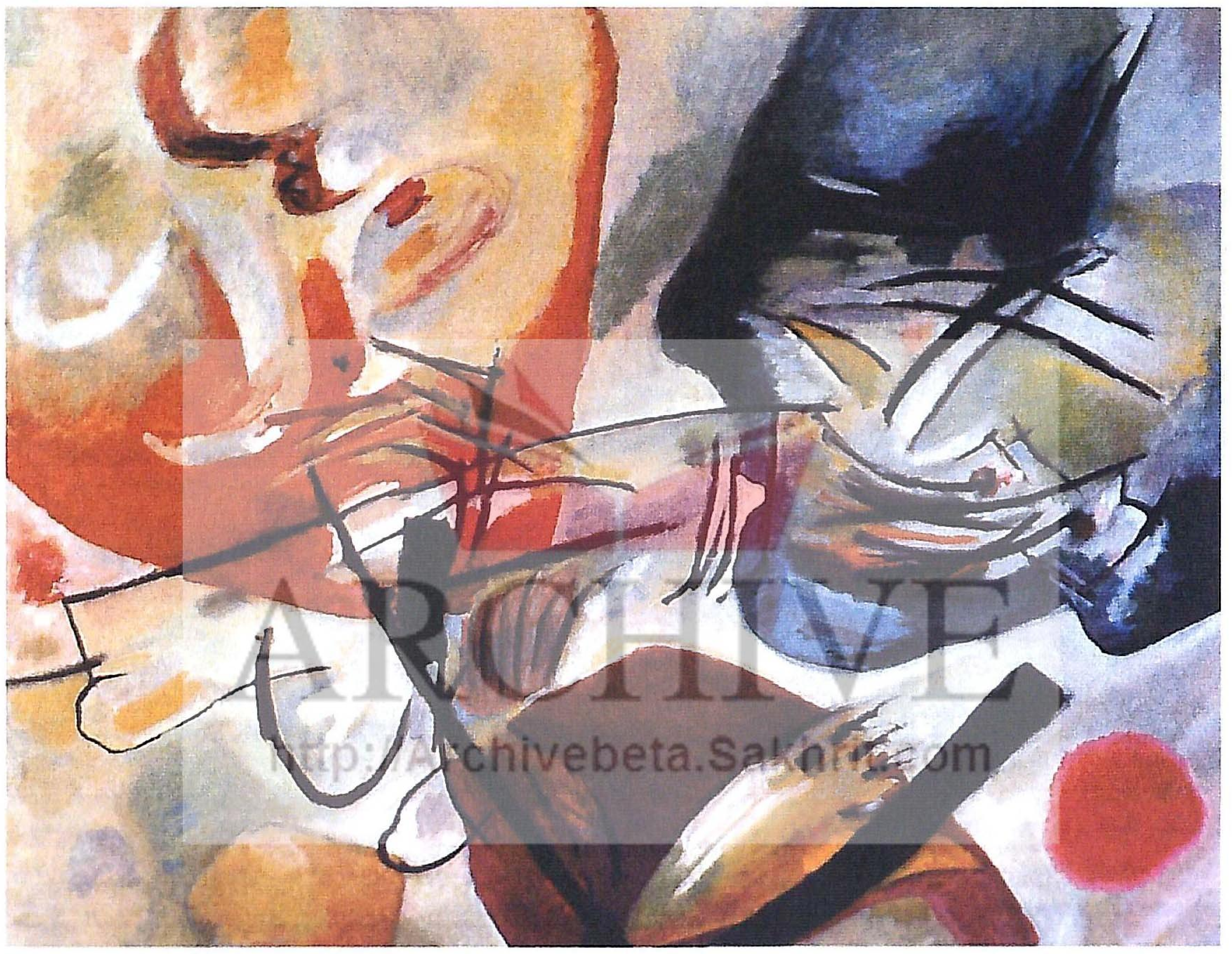
عبدالهادي الوطيان - الكويت

التذوق الفني والتجربة الجمالية

تقوم الفنون البصرية من رسم، ونحت، وتصوير وغيرها مقام اللغة، فكما هي الحال في اللغات، هناك «مصدر للإيصال» هو الفنان، وسيط ينقل المعلومات المستمدة من المصدر متمثلا في «العمل الفني» إلى المتلقي وهو في هذه الحالة «متذوق الفن أو المشاهد». وليتمكن أي مشاهد من فهم العمل الفني واستيعابه وبالتالي اكتساب المتعة أو الشعور الجمالي المنشود، يجب أن يكون هناك اتصال إيجابي بينه وبين العمل الفني. ونقصد من إيجابية الاتصال إلغاء جميع الظروف التي قد تولد استجابة سلبية تجاه العمل الفني، وبالتالي تحرم المشاهد من فرصة حصوله على المتعة المطلوبة. وتتلخص وسائل الاتصال الإيجابي في الاتصال المباشر بالعمل الفني، والإلمام بالأساليب الفنية الحديثة، والإقبال المتكرر على مشاهدة الأعمال الفنية، وعدم خلط التذوق الفني بالتقييم الفني.

يعد الاتصال المباشر بالعمل الفني من أهم العوامل التي تؤدي إلى اتصال إيجابي بين كل من المشاهد والعمل. فعلى المشاهد أن يوجه اهتمامه الكلي للعمل الفني ويحرص على ألا يتعرض لأي شيء يشتت تفكيره أو قدرته على التركيز، كالجمع بين رؤية عمل فني وإنجاز عمل اخر مثل التحدث أو غيره، أو وجود حواجز ومعوقات أخرى تتعلق بالضوضاء والإضاءة الرديئة، فالالتقاء العابر الناجم عن تواصل محدود بين المشاهد والعمل الفني قد يمنح قدرا بسيطا من المتعة، إلا أنها متعة من دون توجيه. ويمكننا وصف التجربة الجمالية المتولدة بأنها تجربة مشوشة.

بعض الأعمال الفنية المعروضة من قبل فنانين جادين تسبب لغير الملمين بها إرباكا وأحيانا شعورا عدائيا، فيحدث مانسميه باتصال سلبي ونجد المشاهد متشككا في مدى أصالة القيم والنوايا التي تضمها الأساليب والتقنيات الحديثة في الفن. فيثير أسئلة تدل على وجود فجوة بينه وبين العمل الفني. ولتفادي وجود مثل هذه الفجوات، على المشاهد أن



من أعمال كاندينسكي

من أعمال بيكاسو

يتقبل الصيغ الجمالية الغريبة عنه أو غير المألوفة بالنسبة إليه، ويمكنه تحقيق ذلك عن طريق أخذ الاحتمال القائل إن عدم استيعابه للعمل الفني قد يكون ناجما عن عدم فهمه هو، وليس مرده نقصا أو عيبا في العمل، كما عليه أن يؤجل الحكم على العمل ولو مؤقتا حتى يصبح واثقا من أن موقفه يستند إلى فهم وإدراك سليمين لما يرى.

هل يرى الناس الأشياء بالصورة نفسها؟ وهل العالم الذي نعرفه من خلال حواسنا هو العالم نفسه للجميع؟ يقول علماء النفس من خلال تجاربهم التي قاموا بها على المكفوفين: إن من كان أعمى ثم استرد بصره، لا يتمكن من الرؤية الطبيعية للأشياء مباشرة، فهو يحتاج إلى وقت طويل قد يمتد إلى سنوات لأن دماغه ليس مدربا وفق قواعد النظر التي يتعلمها الإنسان خلال فترة الطفولة، ولكن مع التدريب، يستطيع استيعاب التجارب البصرية الخاصة باللون والشكل والفضاء والنسيج. نرى أن هذا ينطبق تماما على المشاهد غير المدرب، فالشخص الذي تلقى تدريبا محدودا بالإدراك المحدد بالصورة الفوتوغرافية يستجيب فقط للعمل الذي يحمل معنى له، أما ما سواه، فيبقى بالنسبة إليه لغزا محيرا. فحين يرى هذا الشخص عملا فنيا تكعيبيا سيعجز عن فهمه وسيراه مجرد عمل فوضوي. ولحل مشكلة عدم فهم العمل التكعيبي، على المشاهد أن يقبل إقبالا متكررا على هذا النوع من الرسم. فالتدريب والجهد الذي يبذله الفنان لإنتاج عمل فني يتطلب استعدادا موازيا لدى الجمهور.

في مجتمع مثل المجتمع الكويتي، تعطى مسألة إصدار الأحكام أهمية استثنائية، فكثير من الناس يقومون بإطلاق مصطلحات فنية مثل: «ردي، وجيد وغيره»، على الأعمال الفنية وهم غير مؤهلين للتقييم.

فلإطلاق مثل هذه المصطلحات يتطلب أن يكون الناقد على بينة ومعرفة تامة بالمصطلحات من جهة، وقدرة على تحليل الموضوع الفني من جهة أخرى. كما يتطلب إطلاق هذه المصطلحات بموضوعية، وهذا أمر غاية في الصعوبة. والنقاد المحنكون على الرغم من آراءهم تتسم بقيمة كبيرة فإنهم لا يستطيعون أن يدلوا بأحكام مطلقة، كما أن قراراتهم هي موضوع إعادة نظر كما هي حال آرائنا جميعا.

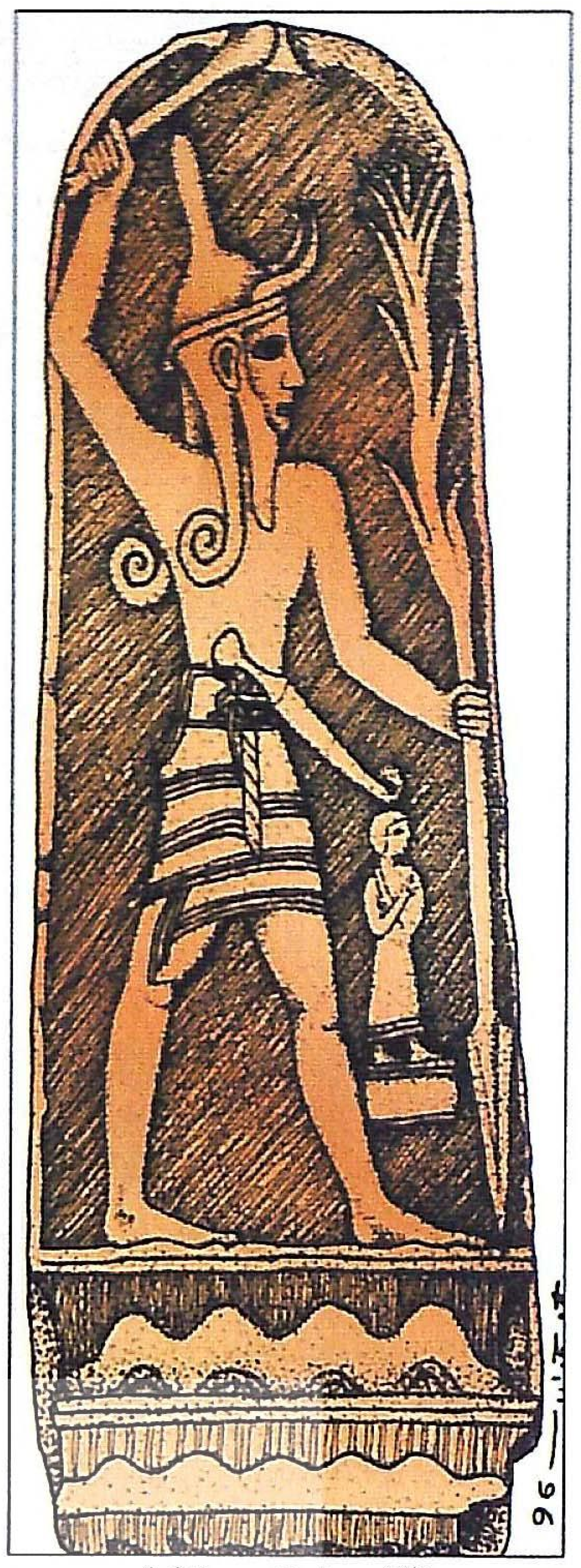
لذا أعط نفسك فرصة للاستمتاع بالعمل الفني عن طريق سد الفجوة التي تحول بينك وبين تحسس مواضع الجمال، ولا تدع مسألة تقييم العمل هو شغلك الشاغل ◆

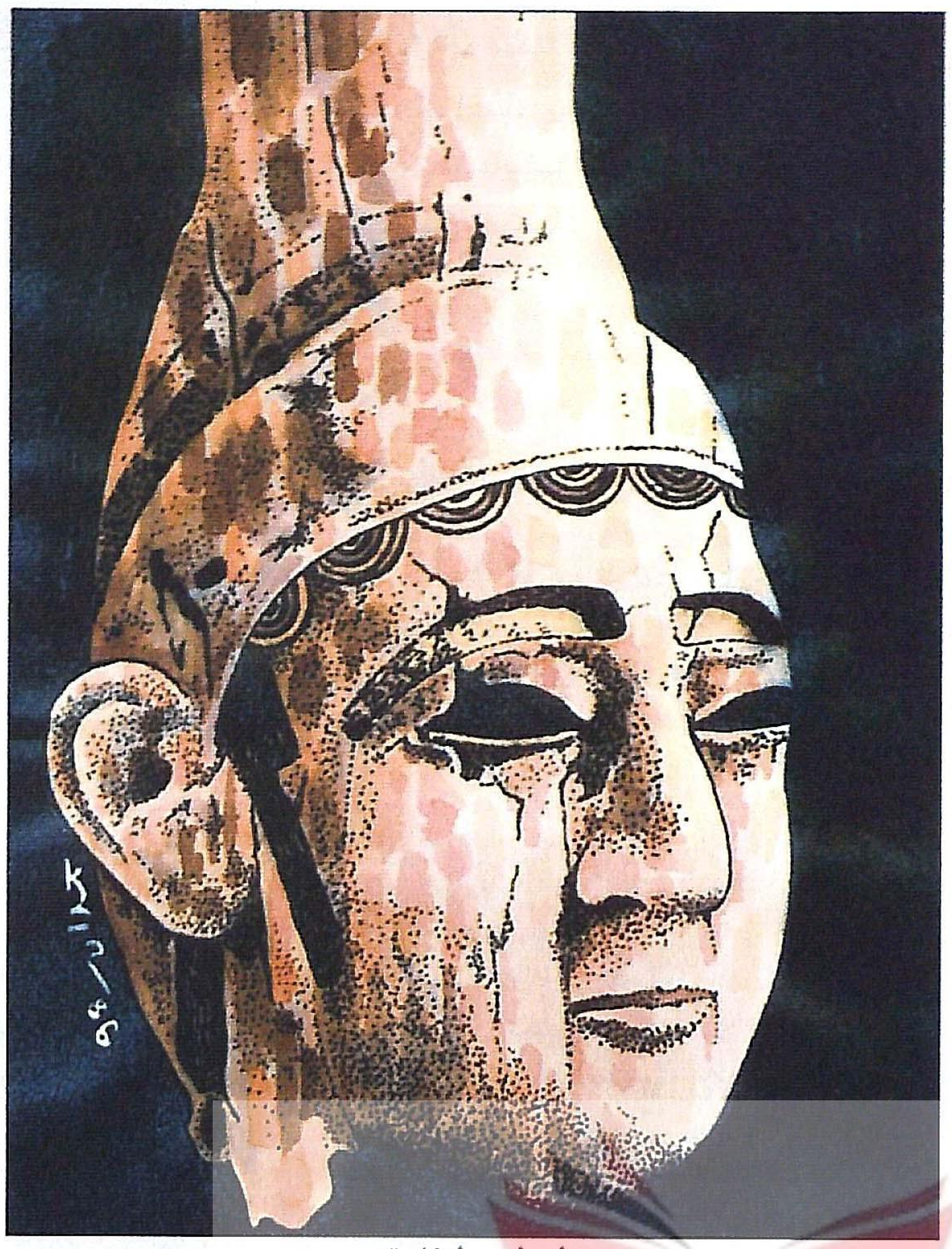
حتى العام ١٩٢٩ بقيت أوغاريت مخبوءة في غبار التاريخ ودمار الجغرافيا، لا يعرف أحد عنها غير صدى اسمها، حتى حالفها الحظ وبكل بهائها الزمني اتضحت أمام أعيننا أنشودة بصرية موغلة في قدم الذاكرة الإنسانية التي لا تمحو الحضارة أبدا.

ومنذ لحظة الولادة الثانية تلك أصبحنا ممسوسين بما غنّاه الأوغاريتيون في طقوسهم البعلية «من بَعْلْ ويعني السيد»، وما كتبوه فوق رقيماتهم المشوية بنار الحكمة وفلسفة الحياة، وما رسموه ونقشوه على جرار صباياهم وأمداد آلهتهم المباركة.

تقول الملحمة: «اسكبي الخمر عند البئر يا ابنة إيل...».

محمد بدر حمدان – سورية


الإله بعل (نحت نافر)


رأس أمير أوغاريتي

ما زالت آثاره تتنفس الحياة...

الفن التشكيلي الأوغاريتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان الخمرة المقدسة ما زالت في عروق الحجارة حتى ما زلنا نبحث عنها في مفردات حياتنا اليومية، وتفاصيل طقوسها. لقد كانت أوغاريت قبل نهايتها الصامتة مملكة مكتملة تضجّ بكل أنواع الحرف وكانت الزراعة في كل أرجائها مزدهرة إلى جانب التجارة. وقد مارس سكانها كل أنواع الفنون وبتقنية عالية الجودة على مستوى ذلك العصر.

لقد كان الفن الأوغاريتي فناً طقسياً، مثل جميع أشكال الفنون في تلك المرحلة من مراحل تطور الرؤية البشرية.

وكما تتشابه المفردات اللغوية، فقد تشابهت السمات التشكيلية من حيث ما يرمز إليه الشكل ويعبر عنه. حيث نجد تأثيرات واضحة بفنون ممالك معاصرة، لكن الفنان الأوغاريتي كان يتمتع بخصوصيته الواضحة في قسمات أعماله التي وصلتنا، حيث إنه كان أكثر واقعية في طرحه للشكل، وربما أكثر تفكيراً، ذلك أنه قدّم صور آلهته على نسخ شكله في ملامحها، وهذه فلسفة بصرية متفوقة للشعوب التي كانت طقوسها الدينية طقوسا أرضية، مرئية لا غيبية.

وحين نتحدث عن التماثيل الصغيرة والنحت النافر والرسوم على الصحون والفخاريات والأختام الأسطوانية، نجد التأثير الشديد لفنون مصر وإيجة وبلاد الرافدين حتى النقل الحرفي لكثير من الأشكال أي المفردات التشكيلية مثل شجرة الحياة أو التيس... إلخ. وعلى رغم ذلك بقي الفن الأوغاريتي كنعانيا في أساسه، من حيث صياغة الموضوع وطريقة تنفيذه، فقد كانت المواضيع والرموز التي تم التعامل معها أشكالا مرئية في الأساس ويتم الحوار معها بشكل مباشر، حيث إن خطوط الأشكال كانت قاسية ولا تهتم بالتفاصيل كثيراً. وهي سمة من سمات هذا الفن.

يقول شيفمان: «لقد كان الفن التعبيري الأوغاريتي مثله في ذلك مثل الإبداع الروائي الشعري فناً غلب عليه الطابع الديني». لقد قدّم الأوغاريتي تقنية النحت وقد نحت التمثال كاملا لا عيب فيه، مسيطرا على الفراغ والكتلة بشكل هندسي محسوب بدقة. مثل التمثال المطلي بالذهب للإله «إيل».

كما أنه قدم تقنية النحت النافر «الروليف» بجمالية مشهدية عن تقنية ماهرة، حيث يظهر البعل محاربا على أحد الأحجار الرملية هذا الذي يحمل رمحا ينتهي بأوراق نبات خضراء، وهي دلالة على مقولة ما زالت تحيا في شوارع ثقافتنا الشعبية «الذي تخضّر العصا بيده».

تقول الملحمة: «هو صهر الفضة
وسيّح الذهب،
صهر الفضة آلافا
وصهر الذهب آلافا مؤلفة،
لقد سبك عُمدَ الخيمة والسرير،
ومرجل إيل بألفين،
مرجل إيل مسكوب من الفضة
مزين بالذهب الخالص،
كرسيا إلى إيل،
عرشا إلى إيل
قاعدة الى إيل، تلك التي غطاها بالحصيرة،
وخاط صناديل لإيل
جعل أحزمتها من الذهب
وصنع طاولة لإيل
زخرفها بالجواهر من باطن الأرض».

هذا النشيد يفصح كيف بنى إله الحرف «كوثر» بيتا للإله.

هو الذي صنع قوس «أقهت» العجيب. وباعتباره إله الحرف فإنه يصنع كل شيء مطلوب. وإذا قلبنا المسألة فسوف نجد أن الحرفي الأوغاريتي كان فنانا يجيد تقديم القربان للإله بأسلوب طقسي مميز استمر حتى أيامنا بأصداء تحفظها تقاليد تقديم القربان، على رغم ما مر على هذه الدروب من أديان وأدلجات وفلسفات مؤدلجة.

لقد أتقن الفنان الأوغاريتي الزخرفة بكل تحولاتها وأبدع في ذلك أيضا، فقد رسم الحيوانات والطيور، وإلى جانب الكائنات الخرافية رسم الأسود والوعول والثيران ومشاهد الصيد. ونستطيع الاستنتاج هنا أن هذه المواضيع أخرجت العمل الفني من الذهنية التعبيرية إلى الواقعية المنتهية إلى الخيال الشعري الخصب.

وإذا أعرنا اهتماما لفن العمارة فسوف نجد أن المعمار الأوغاريتي قد حقق تحفة فنية في بناء المسكن وتنظيم المدينة، يشهد على ذلك تنظيم الشوارع والصرف الصحي وتمديدات قنوات المياه وأيضا القصر الملكي الموجود حتى اليوم في مقدّم التلة التي تتربع فوقها آثار أهم حضارة أنتجها شاطئ المتوسط الراقص على أنغام التحولات.

يبقى أن نتوقف عند تحفة فنية مهمة عرفها الزمان التشكيلي وهي الختم الأسطواني. حيث إنه لا يوجد مكان آخر في حضارات العالم القديم قدّم هذه القطعة الفريدة سوى حضارات الشرق القديم. لقد حملت إلينا الأختام روح العصر من تلك المحطة الحضارية، وهي في معظمها تقدم معلومات بصرية شديدة الأهمية.

أما الأزياء الأوغاريتية فقد كانت متنوعة وغنية بتشكيلاتها، وحسب الرسوم التي أوصلها التراب لنا كان لباس الأوغاريتي يتألف من قميص طويل مع زخرفة على أطرافه وحزام في الوسط.

بعد كل هذا نستطيع أن نؤكد مرة أخرى أن الغياب البصري المؤقت لم يكن قادرا على إلغاء حضارة أوغاريت، فهي التي بقيت معنا فكريا وتواترت كلماتها حتى يومنا هذا، ولقد كانت مصادفة مدهشة أن يكتشف المحراث صانعه بعد آلاف السنين.

كان اسم المحراث (صمْد) يومها وما زال الاسم يرن في زواريب قريتي حتى هذا الصباح.

> تقع مدينة أوغاريت (رأس الشمرة) على بعد بضعة كيلومترات شمال مدينة اللاذقية على الساحل السوري. وقد اكتشفت مصادفة على رغم وجود اسمها في وثائق الحفريات في مصر وشمال شرق سورية قبل العثور عليها بكثير

الختم الأسطواني

لم تقدم أي حضارة في التاريخ أثرا فنيا يشبه هذه القطعة النحتية التي تسمى الختم الأسطواني الذي كان واحدا من إنجازات الفنان في بلاد سورية القديمة، والتي انتقلت

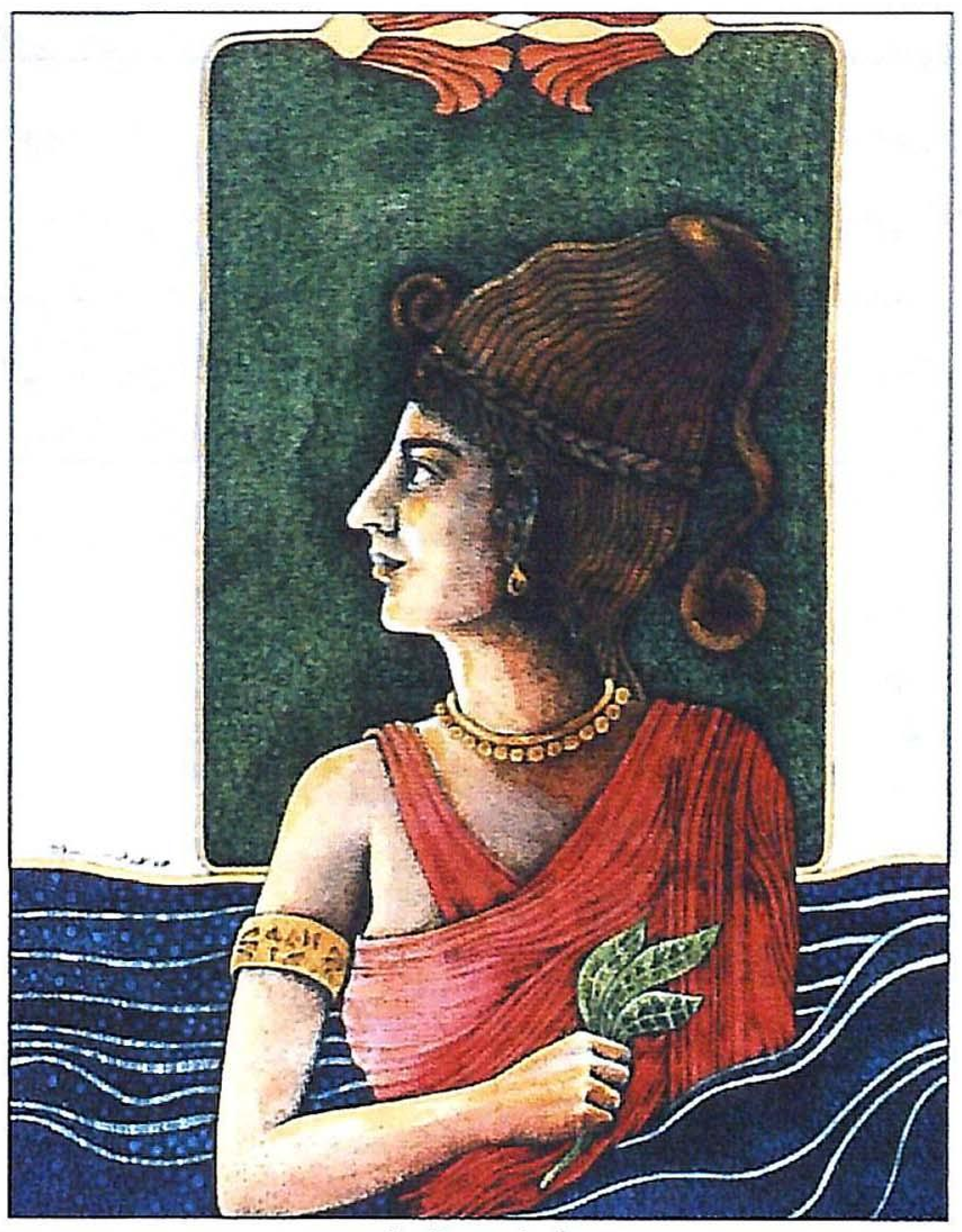
فيما بعد إلى التداول الحضاري حتى يومنا هذا.

حيث إن مبدأ الختم برموزه وتعابيره ما زال يستخدم في العالم الحضاري والمدني، وما زالت رموز عمرها من عمر الختم الأسطواني تتكرر في إنجاز هذا الإبداع الفني.

«كانت أوغاريت خاضعة للتأثيرات المصرية والحثية القوية لكنها استطاعت الحفاظ على استقلالها».

وكانت مملكة مزدهرة تمارس فيها جميع النشاطات المجتمعية في فترة امتدت إلى حين دمارها الغامض.

وهي كمملكة لها تجارتها وعلاقاتها كان لا بد أن تتميز بأختامها الأسطوانية من حيث المضمون وحرفية العمل لدى الفنان الأوغاريتي.


أزياء نسائية

أزياء رجالية

شكل الختم

هو عبارة عن قطعة أسطوانية الشكل مثقوبة بشكل طولاني في وسطها، تتراوح أطوالها بين خمسة وعشرة سنتيمترات، وقطرها حسب الموضوع المراد نقشه يعادل نصف الطول تقريبا، وكانت الأختام تصنع من مواد مختلفة حيث استخدم الحجر الكلسي الهش وما يشبهه، حتى يتم نقش الموضوع نافرا أو غائرا، يظهر حين نسحب الأسطوانة على سطح طري «معجونة الفخار مثلا».

وبعد ازدياد تقنية الصنع تم استخدام المواد القاسية مثل حجر الهيماتيت، ويعتقد الباحثون أن الخشب كان من المواد التي استخدمت، غير أنه لم يستطع مقاومة التلف مثل الحجارة أو المعجونة الزجاجية.

ومثل كل حرفة أصبحت النقوش والمحفورات أكثر دقة ووضوحا وتمتعت بتقنية صنع عالية الجودة مع تحسن الأدوات والمواد التي كانت تساهم في وضع الشكل وصناعة العمل الفني.

مواضيع الختم

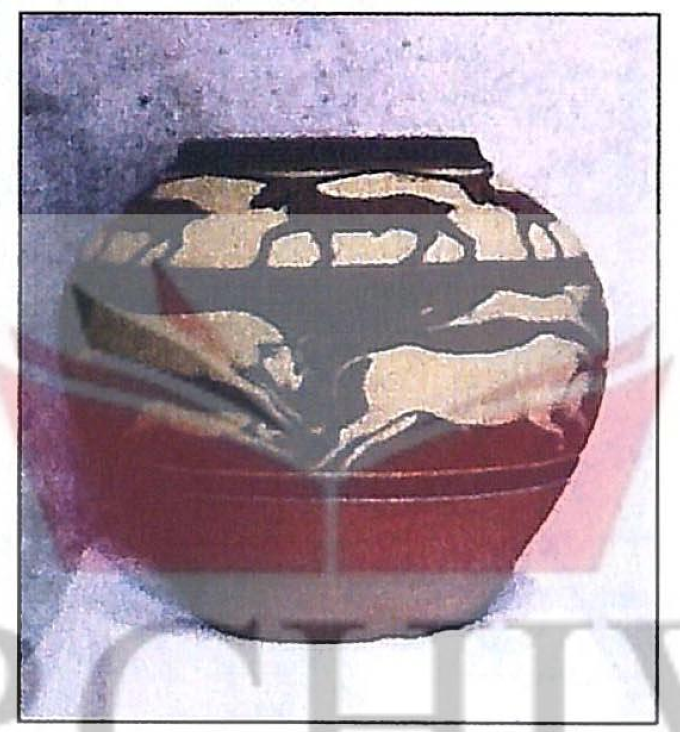
أي فن لا بد أن يحمل سمات الفنان الذي ابتدعه من جهة ولا بد أن يقدم دلالة عما يحمل من رمز أو فكرة، لا بد أن يعكس روح العصر الذي جاء منه. وكما يؤكد الدارسون لحضارة سورية القديمة أنها كانت ممرا دائما للطرق التجارية في أزمان وأنحاء العالم القديم فستكون آثارها الفنية بالضرورة غنية ومتنوعة وسيكون الفن التشكيلي السوري جامعا لمواضيع كثيرة ومتأثرا كما أسلفنا بتقنيات وأساليب كثيرة، وعلى رغم أن المواضيع كانت في الغالب دينية، طقسية، فقد سيطر الطابع الديني على موضوع الختم كأنه يسجل حالة إيفاء النذر أو القيام بطقس لأجل إله ما أو نيابة عنه «فممارسة الصيد والحرب كانت تجري على شرف الإله الشخصي أو المحلي لصاحب الختم أو نيابة عن ذلك الإله».

وهنا تألقت تقنية الفنان الأوغاريتي على عكس غيره من الفنانين في آشور أو سومر. حيث إنه قام بتشكيل آلهته على شكله وبالتالي نجد همومه ومسائله وقضاياه بكل طقوسها ونذورها تحيط بهذا الإله وتحمله مسؤولية كل ما يحصل وبكل تأكيد تنتظر منه أن يقدم حلا مباشرا.

«إن ابتكار الختم الأسطواني لا يُنسب إلى شعب معين وبالتالي لا طائلة من النزاع القائم حول من ابتكر الختم الأسطواني». ولكن الباحثين يتفقون على ظهوره في بلاد سورية القديمة «ولم يكن هناك ما يماثله في مصر ومنطقة وادي الهندوس». ولكن بعد انتشاره في منطقة بلاد الشرق القديم كان لا بد أن يصل انتشاره إلى مصر حيث شاع استخدامه وعن طريق الحثيين ربما وصل إلى قبرص وجزر بحر إيجه.

النحت

أظهرت تماثيل «الإلهة الأم» المكتشفة في شتى مواقع التنقيب في سورية، الكثير من المبالغة من حيث


أواني أوغاريتية

الدلالة على مراكز الخصوبة في الجسد الأنثوي الذي تم استيحاؤه من الأنثى الكائنة وتم تحويله فيما بعد إلى مفردة ذهنية امتدت إلى ما وراء الرؤية.

وأدت ترجمة الفكرة إلى شكل، والتأكيد على أهمية رمز ما وإهمال بقية الجسد كما هو واضح في غياب ملامح الوجه مثلا، إلى تشابه أولي في جميع تماثيل الإلهة حيث أضحى مثلث الخصب الواضح التكوين يعني «الإلهة الأم» التي أسست الكثير من المعاني في ثقافات الشرق القديم.

وربما كانت ترجمة الأفكار إلى رموز تشكيلية بصرية هي أول تأليف فلسفي مرئي اخترعه الإنسان قبل اختراع أي لغة أخرى، مما جعل التعامل الطقسي للفن أكثر واقعية وأكثر حضورا. وهكذا كانت مهمة الفن أساسية في تقديم شكل الإله وفيما بعد تبدأ محاورته وتقديم طقوس ما هو مأمول منه.

وكما كانت المبالغة في تعظيم الأنوثة بمفاهيم الخصب، جاءت المبالغة في تعظيم الذكورة، حيث حمل المشهد البصري للإله فيما بعد مفاهيم مناسبة وتم إضافة ما يلزم من مفردات تشكيلية حول شكل الإله أرادت التعبير بقوة أكثر، ومنحت أبعادا رمزية للعمل الفني الذي منح بدوره طقوس التعبد الديني جوا شديد الخلط بين ما هو واقعي وما يكون خارج الواقع في لعبة الحلم لفنان تلك المرحلة من مراحل تطور العقل الفني البشري.

ولأن الأعمال كانت مسبوقة بأفكار غايتها إكمال الطقس الديني فقد جاءت معظم هذه الأعمال رسمية الحركات والأشكال مهمتها الإعلان عن مناسبة ما. وضمن هذا المفهوم كان الفنان يستعير شكلا أو رمزا جاهزا تم الاتفاق على مفهوم واحد له ولم يكن مصدره مهما.

هذا ما نراه بوضوح في ملامح النحت النافر للإله «بعل»، وهو من الحجر الكلسي ارتفاعه ١٤٢سم اكتشف في أوغاريت وهو معروض في متحف اللوفر. يمثل النحت رجلا قصير القامة يحمل بيده اليمنى دبوسا، وهو على استعداد دائم للقتال ويحمل بيده اليسرى رمحا ينتهي بشجرة الحياة.

ونجد أن حجم الرأس ضخم قياسا بكل الجسم ويعتمر خوذة بقرنين دلالة القوة والألوهة ولحية وشعرا طويلا، ربما دلالة للحكمة.

يلبس الإله مئزرا فقط وعلى خصره خنجر مبالغ في حجمه، وربما كانت التموجات تحت قدميه جبلا «الجبل الأقرع»، أو بحرا في إشارة واضحة على أنه حاكم للطبيعة.

وقريبا عند قدميه نجد نحتا نافرا لرجل مبالغ في تصغير حجمه، ربما كان ملكا أوغاريتيا أو رجلا أراد تقديم هذا القربان «المنحوتة» للإله الجبار الذي يسيطر على الجبال والبحار وبيده عصا خضراء. وهناك تمثال صغير الحجم للإله «إيل» وهو كبير الآلهة، مصنوع من البرونز ومغطى بطبقة من الذهب، يقدم لنا رجلا جالسا بشكل رصين يمد إحدى يديه بحركة تحمل دلالة التسامح ويقبض بيده الأخرى على كأس ربما أو صولجان دلالة الشدة والبأس والسيطرة على مجمع الآلهة وأتباعهم.

وعلى الرغم من اعتبار هذا العمل نموذجا لفن النحت الأوغاريتي وهو كذلك. وعلى الرغم من أنه يقدم الإله بشكل شديد الشبه بالإنسان/النحات.

لكنه استعار من الفنون الأخرى مفردة العين الواسعة التي تؤكد الرؤية البعيدة والعميقة وهي من صفات الإله. أما التاج الذي يحمل قرنين على جانبيه وبشكل أنيق المظهر مضافا إلى العباءة الطويلة الفاخرة فهما يرمزان إلى المكانة المرموقة التي يحتلها هذا الإله في الذهن البشري والذي مازال اسمه يصدح في جنبات ودياننا وعلى شفاهنا بشكل أو بآخر. «هناك دراسة غير منجزة نقوم بإعدادها عن الكثير من الألفاظ الأوغاريتية التي ما زالت حية مثل كلمة، إيلي، وتعني بالعربية يا إلهي وتستخدم في حال الدهشة والاستغراب وما شابه».

إن دراسة الأعمال الفنية القادمة من مملكة أوغاريت تظهر قدرة الفنان والحرفي الصانع الأوغاريتي على الاستفادة من القيم المطروحة في ساحة الفن التشكيلي وتحويل هذه القيم إلى خصوصية واضحة السمات ودقيقة الملامح.

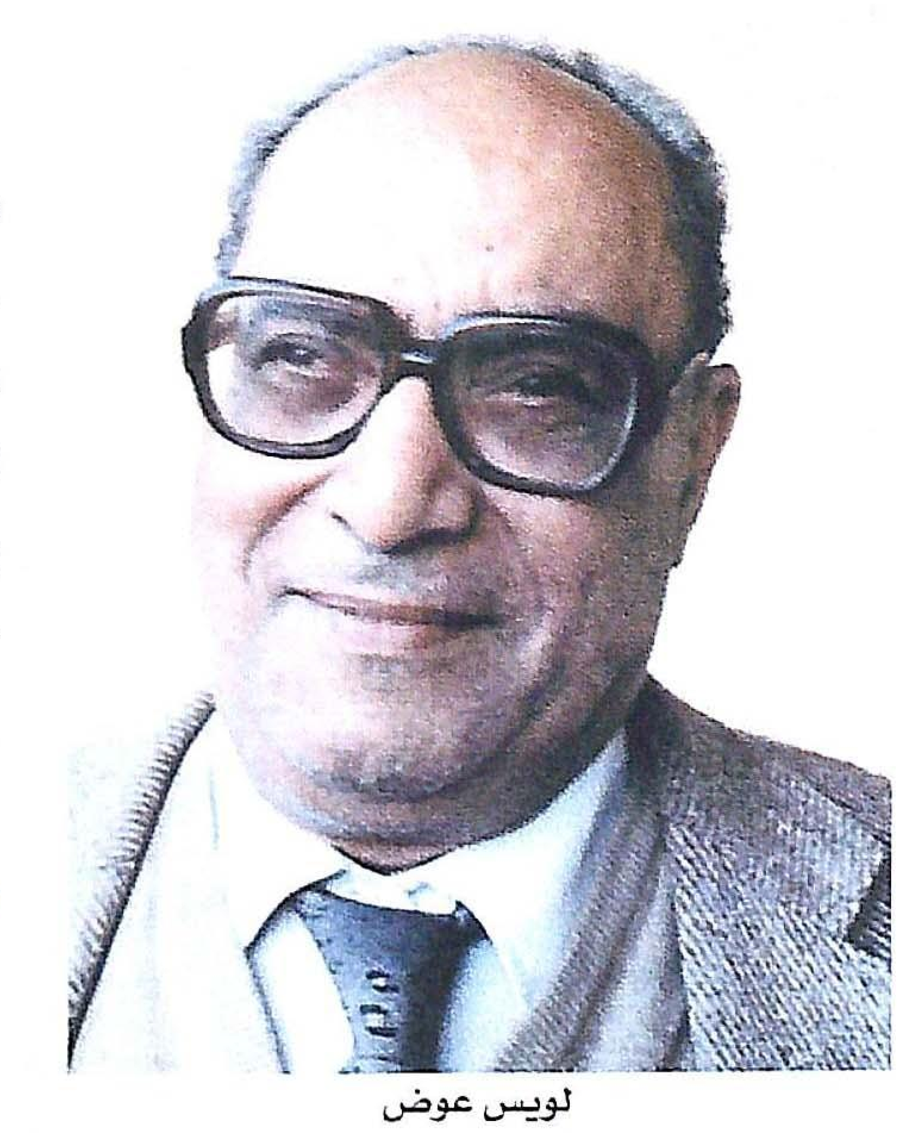
وعلى الرغم من أن غايتها في مجمل الأحوال هي أن تقدم طقسا دينيا مكتملا، فإنها كذلك تقدم حالة اجتماعية تناسب ذلك الوقت من تاريخ الفلسفة الإنسانية ◆

كان اصطدام محراث أحد الفلاحين بحجر ضخم في تل رأس الشمرة عام ١٩٢٨ بداية ظهور ملامحها. وما زال المختصون بالأوغاريتيات يختلفون في معنى اسمها، وهو ربما يعني الحقل أو قلعة مسورة بجدار. لكنهم يجمعون على أن عصرها الذهبي كان بين ١٤٥٠-١٢٠٠ ق.م.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أقام المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ندوة دولية بمناسبة ذكرى مولد د. لويس عوض، وذلك بقاعة المجلس في الفترة من ٢٩ سبتمبر إلى أول أكتوبر عام ٢٠٠١، اشترك في هذه الندوة العديد من المفكرين والمثقفين المصريين والعرب، من هؤلاء المشتركين: أبو الحسن علام، أحمد عباس صالح، بدر الديب، جهاد فاضل، حلمي القاعود، خليل كلفت، سعيدة محمد حسني، سمير غريب، عبدالرحمن بسيسو، عبدالرحيم الكردي، فاروق العمراني، فريدة النقاش، لطيفة إبراهيم برهم، محمد دكروب، محمد شاهين، محمود قاسم، نبيل فرج، محمود أمين العالم، وفيق سليطين.. وكاتب هذه السطور.

امتدت فعاليات الندوة على مدى ست جلسات صباحية ومسائية، وافتتحها د. جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، وكانت قد أعدت هذه الندوة تحت رعاية فاروق حسني وزير الثقافة المصرية.



لويس عوض

عادل ثابت - مصر

لويس عوض.. والنقد التشكيلي

نوقشت محاور عديدة حول مشروع د. لويس عوض، المفكر والباحث والناقد، حيث يُعدّ لويس عوض أحد هؤلاء النقاد العرب الذين أسهموا في تأسيس الحركة النقدية العربية المعاصرة، إذ يُعدّ نتاجا لتلاقح ثقافات متعددة، وأنظومة فكرية من طراز خاص، كما أنه يمثل في حياتنا الثقافية والفكرية، منذ الأربعينيات وحتى الآن، مجموعة من القيم والمعاني والأفكار التي أغنت الإبداع في بلادنا، فكانت حيويته في أكثر من مجال.

ومن الدراسات الجادة التي تناولت مشروعه النقدي في إطار الدراسات الأكاديمية المتخصصة دراسة محسن عبدالخالق: «المنهج النقدي عند لويس عوض» «المعهد العالي للنقد الفني»، وتقع هذه الدراسة في ستة فصول ومقدمة.

وعندما كشف لويس عوض عن توجهه الثوري، ورغبته في التجديد والخروج على السائد المطروح الذي يمثله الشعر التقليدي المحافظ قال: «حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام ١٩٣٢».

وقد تبنى لويس عوض في دراسة الأدب ونقده المنهج التاريخي (Historical Approach) وقد اتخذه في الفترة المبكرة من حياته النقدية التي اتسمت بالرؤى النظرية: «بلورت نظريتي في المنهج التاريخي للنقد، وهو المنهج الذي يربط حركة المجتمع بحركة الأدب والفن» ويسعى إلى: «التقاء عبقرية المكان وعبقرية الزمان وعبقرية الحدث أو الأحداث في العمل، وليس مجرد الصفة الإقليمية والأدبية».

والمدرسة التي تبنّاها في النقد هي المدرسة التفسيرية، تُفسر العمل الأدبي برده إلى عوامل نشوئه، وخاصة الوضع الاقتصادي والاجتماعي الذي أفرزه، وأسهم في خلقه.

ويرى لويس عوض أنه اتجه من النقد النظري إلى النقد التطبيقي بتأثير ظروف حياته الثقافية، حيث كان يعمل أستاذا في الجامعة عام (١٩٥٤)، فأصبح لديه الوقت الكافي لدراسة نظريات النقد، ثم ترك الجامعة إلى الصحافة الأدبية التي فرضت عليه الممارسة التطبيقية.

يقف أمام الأعمال التشكيلية السيريالية أو الأدبية موقفا فاترا أو معاديا على رغم أنه يتحاشى ذكر هذا التعبير.

ولقد كان من فرط اهتمامه الشديد بالنقد التشكيلي، أن كتب مقدمة لكتاب «دراسات في الفن» الذي نشر عام ١٩٦٩ من تأليف رمسيس يونان، وهي من المرات المعدودة التي كتب فيها بشكل مباشر.. فقد ركّز في هذه المقدمة على علاقته ومعرفته بالفنان التشكيلي رمسيس يونان مؤلف الكتاب في مصر وفرنسا، وكان دائماً يأنس إلى جماعة السيرياليين في مصر ومؤسسها رمسيس يونان، وكان يجد فيهم ما كان يفتقده في زملائه في الجامعة، كما يؤكد أنه في عالم الفن نبعت ثورة رمسيس يونان على الأكاديمية والمنظور والعقلانية في الينابيع نفسها.

وركّز لويس عوض في مقدمة هذا الكتاب على رمسيس يونان الذي بدأ المرحلة الوسطى في حياته، فاشتغل نحو عشر سنوات سكرتيراً لتحرير القسم العربي في الإذاعة الفرنسية وذلك في الفترة ما بين عام ١٩٧٤-١٩٥٦، وتزوج من جوزفين درونبيك البولندية الأصل، وأنجب منها بنتين.. ثم يضيف في مقدمة الكتاب: «وقد عرفت رمسيس يونان عندما اشتغل بتدريس الرسم (١٩٣٤ - ١٩٤١)، وفي هذه الفترة وضع أول كتاب له وهو: «غاية الرسام العصري» الذي أتمنى أن يعثر ناشر على نسخة منه ليعيد نشره لنرى ماذا كان رمسيس يونان يقول عن الفن في أواخر الثلاثينيات.. وقد عرفته في هذه الفترة التي كان يتأهب فيها لاعتزال التدريس في مدارس الحكومة ليتفرغ في القاهرة للفن وللفكر ولتغيير أفكار الناس، وكنت أحضّه على طريقتي على أن يحاول المواءمة بين رسالته كمعلم ورسالته كفنان ومفكر.. لكنه لم يستمع إلى نصائحي واستقال. ومن خلال معارضه ودعوته بالكلمة وبالقلم استطاع ان يخلق في مصر تيار اللاوعي في الفن التشكيلي المصري، هذا الذي يسمونه «السيريالية» أو ما وراء الواقع، وافتتح في مصر فصلاً من مدرسة بيكاسو في الفن، وأندريه بريتون في الأدب، ويبدو أن اللاعقلانية في الحروب العالمية خلقت في نفوس شباب ذلك الجيل المناخ الملائم للإحساس العميق بإفلاس العقل والعلم في حل مشاكل الإنسان والسيطرة على الوحش الكامن فيه منذ أيام الديناصور، لأن الدعوة السيريالية لم تلبث أن وجدت أتباعاً كثيرين بين الموهوبين من الفنانين، وهكذا تميزت معارض القاهرة في سنوات الحرب بازدهار «السيريالية»، وأياً كان حكمنا على أصالة هذا الاتجاه في مصر فقد نجح هذا الاتجاه في تحطيم الأكاديمية تحطيماً نهائياً....

ثم يختتم لويس عوض مقدمته قائلا:

«مات رمسيس يونان عن ثلاثة وخمسين عاما عاشها من شهر إلى شهر، وكان رائداً شجاعاً. أما بصماته على التشكيل المصري فلن تمحوها الأيام ولا اللجان، وأما بصماته على الفكر

تكوين لجاذبيه سري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المصري فقد كانت أقل وضوحا على رغم عمقها العميق».

وفي العام نفسه الذي صدر فيه كتاب «دراسات في الفن» لرمسيس يونان، نُشر كتاب آخر للويس عوض بعنوان «الفنون والجنون في أوروبا»، عن دار الهلال (كتاب الهلال)، العدد ٢٢٧، شوال ١٣٨٩ - يناير ١٩٧٠، قال لويس عوض في أثناء زيارته:

«مبهورا وقفت أمام اللوحة والتمثال في الجاليريا بورجيزي ساعات، وقفت أتأمل آيات الفن الكلاسيكي، والكلاسيكي الجديد وأتمتم بشعر براوننج أمام أعمال أندريا ديل سارتو.. وتتدفق في ذاكرتي أساطير اليونان أمام عمل «برنيني» وأحار في جسدانية فناني الرينسانس وهي تتسامى في موضوعاتهم الروحانية، وتشتت بصري بين الذهب واللازورد في فريسكوات السقف ونقوشه.. وبين الزيت الوضيء في لوحات الخالدين، وبين آيات المرمر تغصّ بها القاعات العظيمة. القصر صغير.. القصر صغير.. يكتظ بالجمال كأنه مخزن تحف، كما يكتظ المتحف المصري بالسمو كأنه مستودع للآلهة والأبطال.

لا شيء كاللوفر حيث لكل أثر ساحة أو خلفية أو مرتفع وفن في العرض والإضاءة، يحرك في أغبى النفوس الإحساس بجمال ما تراه العين، أما الجاليريا بورجيزي فهو وليمة تتخم الحواس. وأنا ممن يبتهلون أمام السمو ويسجدون أمام الجمال، ولست كالكاتب «فاكري» أرى هرم خوفو فأقول: «أعترف بأنه كبير جدا» ومع ذلك فلست أرى ما رآه «ستندال» حين زار متحف بورجيزي فقال: «إنه من الأماكن القليلة في العالم، حيث يستطيع المرء أن يدرس أسلوب الفنان بأحسن طريقة مرضية». إن أهل روما في ورطة حقيقية، فقصر بورجيزي الصغير تحفة من تحف الزمان ومحتوياته الشوامخ بحاجة إلى قصر رحيب».

ثم يضيف لويس عويض:

«وفي اليوم التالي زرت معرض جاذبية سري في صالة (الباليتا الزرقاء) بشارع سين المتفرع من بولفارسان جيرمان.. وهو كثير المعارض.. وجدتها سعيدة بمعرضها الذي افتتحه سفير مصر في باريس،وأمّه الكثيرون مساء افتتاحه ومنهم عدد من النقاد، وسعدت لسعادتها، وقرأت في كتالوج المعرض التحية التي سجلها الأديب الفرنسي الكبير «ميشيل بيتور».

وفي إيجاز شديد نكتشف أن لويس عوض قد اتجه ناحية النقد التشكيلي وقراءة المعارض وكتابة مقدمات بعض كتالوجاتها، وأحيانا أخرى يندمج النقد التشكيلي عنده داخل النقد الأدبي أو الشعري.. ثم مرة ثالثة يكتب عن ذكرياته ورحلاته خارج مصر عن الفن التشكيلي والمتاحف والقصور والعمارة.

لكن النقد التشكيلي عند لويس عوض يختلف كثيراً عن النقاد والمتخصصين، فالنقاد يستخدمون في أوقات كثيرة المصطلحات الفنية المعقدة.. إنما لويس عوض بحكم سعة ثقافته، وامتلاكه لعناصر لغة الأدب والشعر والفكر معاً، أصبح كاتباً في بعض الأحيان للفن التشكيلي ذا صبغة لها مذاق متفرد، فتمكن بذلك وبمساعدة مفردات اللغة أن يصل بالفنون إلى عمق رجل الشارع.. وباقتداره على تركيب الجمل السهلة الممتنعة، نجح في الوصول إلى فهم العامة بالكثير من خبايا هذا الفن الجميل.. وقد طبق طريقته المعروفة في النقد على الفن التشكيلي فهو يرجع الأعمال الفنية للفنان إلى تاريخ الحقبة التي أنتج من خلالها الفنان هذا العمل.. مع الاهتمام بطريقة النقد الوصفي التفسيري الذي اشتهر به.

عاش لويس عوض المفكر بين نقد الشعر والأدب والتاريخ والفن التشكيلي.. وبقدرته الذكية وثقافته اللامحدودة، أمكنه المزج بين روافد النقد جميعها.. فالنقد التشكيلي عنده ما هو إلا نبراس يُحتذى؛ لذا فأتوجه بالنداء إلى كل محبي الفنون التشكيلية قراءة كل ما كتبه هذا المفكر الكبير في حقل الفنون الجميلة.

«عندما كشف لويس عوض عن توجهه الثوري، ورغبته في التجديد والخروج على السائد المطروح الذي يمثله الشعر التقليدي المحافظ قائلا: «حطموا عمود الشعر، لقد مات الشعر العربي، مات عام ١٩٣٢»»

بوستر الندوة

«طبق لويس عوض طريقته المعروفة في النقد على الفن التشكيلي، فهو يرجع الآمال الفنية للفنان إلى تاريخ الحقبة التي أنتج في خلالها هذا العمل.. مع الاهتمام بطريقة النقد الوصفي التفسيري الذي اشتهر به»

سيرة حياة

- ولد لويس حنا خليل عوض الذي اشتهر باسم «لويس عوض» في قرية «شارونة» إحدى قرى صعيد مصر التي تقع على الجانب الشرقي لنهر النيل والتابعة لمركز مغاغة محافظة المنيا في ٢٠ ديسمبر عام ١٩١٤، لكنه لم يقيد في دفاتر المواليد إلا في ٥ يناير ١٩١٥. وكانت قرية «شارونة» عاصمة لمصر في زمن الانحطاط في الفترة الفاصلة بين الدولة القديمة والدولة الوسطى، هذه القرية التي خرج منها بعد ذلك القاص يوسف الشاروني وأخواه صبحي ويعقوب.

- عاش لويس عوض طفولته الأولى مع والده في الخرطوم، حيث كان يعمل موظفاً (باشكاتب المديرية).. ثم انتقلت الأسرة إلى المنيا للاستقرار الكامل بها بعد أن استقال والده من خدمته بالسودان عام ١٩٢٢، وعندما وصل عمره ١٤ عاماً التحق بمدرسة المنيا الثانوية.. ومن وقتها بدأت صلته بالمعرفة تتفتح، حيث أنشأ مع زميليه عبدالحميد عبدالغني، وحلمي رفاعي مجلة «الإخاء».

- وبعد تخرجه في المدرسة الثانوية تمرد على رغبة والده ودخل كلية الآداب، لكن هذه الرغبة لم تتفق مع رغبة والده الذي ألحقه بمدرسة التجارة العليا، فانقطع عن الدراسة عامين، كانت فرصته الذهبية للقراءة والاطلاع.. فقد تعرف إلى سلامة موسى وأثر في تكوينه وشخصيته.

- وفي عام ١٩٣٣ أصر على رغبته، وعاد ليلتحق بكلية الآداب وتخرج فيها وتخصص في اللغة الإنجليزية وآدابها.. ولفرط تميزه وتفوقه في الكلية اختاره د. طه حسين ليرسله في بعثة إلى إنجلترا (كمبريدج) لدراسة الدكتوراه (١٩٣٧ - ١٩٤٠)، وكان موضوعها (تقاليد التعبير الشعري في الأدبين الإنجليزي والفرنسي). وبعد عودته إلى مصر تولى لويس عوض مناصب عدة، حيث عمل مدرساً لمادة النقد الأدبي بمعهد الفنون المسرحية (١٩٤٢ - ١٩٥٤)، وخلال هذه الفترة حصل على درجة الدكتوراه من جامعة بريستون الأمريكية، وكانت بعنوان «أسطورة بروميثيوس في الأدب الإنجليزي والفرنسي».. ثم أشرف على صفحة الأدب بجريدة الجمهورية، وفي عام (١٩٥٥ - ١٩٥٦) ذهب ليعمل مترجماً في إدارة المؤتمرات بالأمم المتحدة، غير أنه استقال منها عقب العدوان الثلاثي على مصر في أكتوبر ١٩٥٦.

- تنقل عوض بين أستاذ للأدب الإنجليزي بجامعة دمشق (١٩٥٨) ومدير عام للثقافة بالقاهرة بدعوة من د. ثروت عكاشة وزير الثقافة المصرية آنذاك، وبعد اعتقاله في ٢٨ مارس ١٩٥٩ وخروجه ١٩٦١ عمل مستشاراً ثقافياً لجريدة الأهرام، ثم استقال عام ١٩٦٥ إثر معركة ضده في مجلة الرسالة التي قادها الشيخ محمود محمد شاكر.. وما بين فبراير ١٩٧٣ وحتى سبتمبر من العام نفسه كان قد عكف على دراسة كتابه «تاريخ الفكر المصري الحديث».

- وفي أواخر عام ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب، وقد فارق الحياة عن عمر يناهز الخامسة والسبعين في ٩ سبتمبر ١٩٩٠ ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للمرة الأولى في تاريخ معارض الفن التشكيلي يُقام معرض للوحات التشكيلية التي اتخذت من «حكايات ما قبل النوم»، أو ما يعرف في الفرنسية بحكايات الجنيات (Contes de Fées) موضوعا لها.

هذا المعرض الذي شهدته صالة المكتبة الوطنية في فرنسا، كان بلا شك معرضا فريدا لم يجذب إليه جمهور الأطفال فحسب، بل كان للكبار فيه أيضا نصيب من المتعة البصرية والفكرية.

ما الحكاية؟

الكويت - ميسون يحيى

كان يا ما كان.. معرض فرنسي لحكايات ما قبل النوم

حكاية ذات الرداء الأحمر

دائما ما تبدأ الحكاية بـ «كان يا ما كان في قديم الزمان....»، وتنتهي بـ «يعيشان في ثبات ونبات وينجبان أولادا وبنات».

وعلى امتداد هذه المسافة الفاصلة ما بين البداية والنهاية، تُنسج كل تلك المغامرات الشائعة، الحافلة بالمفاجآت وبحيل الجنيّات الماكرة، وأفعال الغيلان والحيوانات الغريبة، وحيث تُرغم الفتاة المسكينة، المكرهة من قبل زوجة أبيها الشريرة، على القيام بجميع أعباء المنزل المرهقة (سندريلا، وبياض الثلج)، أو ينتهي مصير الفتاة الجميلة على عكس ما كانت تتمناه الجنية الحاقدة (الحسناء

> يعترف تشارلز ديكنز بقوله: «كانت ذات الرداء الأحمر أول حب لي، أشعر بأنني لو تزوجتها لكنت امتلكت السعادة كلها

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

النائمة)، أو تواجه الطفلة البريئة أخطارا غير متوقعة (ذات الرداء الأحمر)، أو يقوم المخلوق الصغير الذكي بأعمال الأبطال (عقلة الإصبع).

وعبر هذه الحكايات المسلية التي يخاطب بها الكبار عادة أطفالهم بغية تهيئتهم لنوم هادئ وعذب، تنطلق الذاكرة الطفولية من أعماق اللاشعور، وتبدأ رحلة نحو عالم من السحر يعتقد الراوي أنه ابتعد عنه أشواطا.

وإذا كانت هذه التداعيات السردية تنساب على نحو عفوي لدى الراوي العادي، فإنها شكلت على مدى تاريخ تلك الحكايات الطويل موضوعا ألهب مخيلة العديد من الكتاب أمثال «شارك بيرول»، أو رسامين مثل «غوستاف دوريه»، وكذلك اختصاصيين نفسانيين وفلاسفة كـ «فرويد» و«بيتلهيم»، و«تودوروف»، وعالم الأنثروبولوجيا الشهير «ليفي شتروس».

من خلال أكثر من ٢٨٠ لوحة استوحت موضوعها إحدى حكايات ما قبل النوم، أكد الفنانون على أهمية الحكاية سواء كانت في الثقافة الشفاهية للشعوب أو في الآداب: ففي الولايات المتحدة أخذ الناس يقارنون عدد مرات طباعة كتب هذه الحكايات بعدد مرات طباعة الكتاب المقدس، وقفزت شخصيات الحكايات من صفحات الكتاب إلى كتب الرسوم، كمنمنمات «حكايا بيرول» (١٦٩٥)، ورسومات «دورية» و«راكام»، وإلى الملصقات الإعلانية حتى إلى المسرح والسينما، خصوصا بعد أن أنتجت شركة والت ديزني فيلمها الشهير «سنووايت والأقزام السبعة» عام ١٩٣٧، ثم فيلم «سندريلا» عام ١٩٥٠، ومازالت تواصل إنتاج مثل هذه الأفلام حتى الآن. ومَن لا يذكر ثياب «جلد الحمار» التي ارتدتها الممثلة الفرنسية الشهيرة كاترين دو نوف في فيلم للمخرج جاك ديمي؟

«كانت ذات الرداء الأحمر، أول حب لي، أشعر بأنني لو تزوجتها لكنت امتلكت السعادة كلها» لعل هذا «الاعتراف» الذي جاء على لسان الكاتب الإنجليزي الشهير تشارلز ديكينز، يبين إلى أي مدى استطاعت حكايا الجنيات أن تتغلغل إلى عمق الشخصية الغربية.

ولكن كيف انتشرت هذه القصص إلى أنحاء العالم كافة؟ لفترة طويلة من الزمن، تناقل

”قفزت شخصيات الحكايات الخرافية من صفحات الكتاب إلى كتب الرسوم كمنمنمات «حكايا بيرول»... ورسومات دوريه إلى الملصقات الإعلانية وحتى إلى المسرح والسينما“

حكاية بحيرة البجع

عالم أحلام بلا يقظة

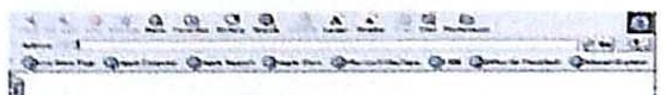
”لعل أكثر ما يميز المعرض أنه قدم إلى الجمهور «ذات الرداء الأحمر» الصينية، وبياض الثلج «سنو وايت» الروسية، والأجمل أنه كشف عن مطبوعة حكايات ألف ليلة التي كانت انعطافة رائعة نحو سحر الشرق“

الباعة الجوالون في فرنسا هذه الحكايات من قرية إلى قرية ومن مزرعة إلى مزرعة، إلى أن بادر «شارل بيرول» منشد الملك الشمس لويس الرابع عشر بتجميعها ليجعل منها أدبا مستقلا في حد ذاته، وظهرت مجموعته الأولى عام ١٦٩٥ تحت عنوان «حكايات أمي لوي».

بعد ذلك انطلقت هذه القصص بالمضمون والأسلوب الكلاسيكي ذاته نحو فضاءات أوروبية رحبة بشكل باءت معه بالفشل جميع المحاولات لتجييرها إلى شعب بعينه أو قومية بعينها. ففي ألمانيا مثلا قام الأخوان جريم بتجميع ٣١٥ حكاية منها وتضمينها في كتاب صدر عام ١٩١٢ بعنوان «حكايا الأخوين جريم» في محاولة منهما للعثور في طياتها على ثقافة ألمانية قديمة، فجاء كتابهما أقل قيمة أدبية من كتاب بيرول وأكثر رومانسية منه وتُرجم إلى ١٦٠ لغة وقرأه الناس في القطب الشمالي وبلغة السواحيلي في شرق أفريقيا، وصدر منه في الولايات المتحدة ١٢٠ طبعة، كما بنى اليابانيون حديقتين واسعتين استوحوا تصميمهما من أحداث الحكايات، ووضعت فيهما تماثيل للشخصيات التي أصبحت مشهورة، وأطلقوا عليها اسم «حدائق جريم».

ولعل أكثر ما يميز هذا المعرض أنه قدم للجمهور «ذات الرداء الأحمر» الصينية، و«بياض الثلج» سنووايت الروسية، والأجمل من هذا وذاك، كشف المعرض عن مطبوعة حكايات «ألف لية وليلة» التي ترجمها أنطوان غالاند (١٧٠٤- ١٧١٧) مما كان بمنزلة انعطافة رائعة نحو سحر الشرق وجمالياته، قبل أن يضيف إليه عصر الأنوار ملامح من العلاقات الغرامية الفاسدة وألوانا من الطيش والفجور.

في جميع الأحوال استطاع هذا المعرض أن يقدم للمرة الأولى، وبلغة فنية تشكيلية راقية، ملمحا من ملامح الطفولة التي قال عنها رائد السريالية أندريه بريتون: «إنها المرحلة الأقرب إلى الحياة الحقيقية».



www.Disney.com
موقع يتحدث عن شخصيات الأفلام الكرتونية كما يستطيع الزائر للموقع الدخول في عدة ألعاب الكترونية مسلية.

ARCHIVE

دعوة للمشاركة

يطرح الفنان عدلي رزق الله من خلال فكرته ما يراه إشكالا حين يعقد مقارنة صعبة بين الفنانين الذين يمارسون فنونا مختلفة، ويكاد يطلب المستحيل، مثلا، حين يطمح بأن يكون الفنان التشكيلي العربي في شهرة المغني العربي، مع أن الوسيطين (الغناء، والرسم، مثلا) مختلفان، وقد يكون على حق حين يسأل سؤاله الاستهجاني، الذي نعيد صياغته ليصبح: لم لا يكون من حق الفنان التشكيلي العربي أن ينال من الشهرة ما يناله المطرب أو الروائي أو الممثل؟.

هناك إجابات جاهزة في هذا المقام يتعلق بعضها باختلاف الوسائط (وهو ما ألمحنا إليه أعلاه) وبعضها الآخر يتعلق بهذه الشهرة المتوخاة ومدى أهميتها في انتشار الفن، كما يتعلق بعضها بطبيعة ثقافة الناس (الجماهير العريضة هنا)، فيما يتعلق بالفن التشكيلي؛ وهو الأمر الذي يشير إلى تربيتنا الفنية منذ الطفولة، في ظل مناخ تربوي يعمل على استبعاد كثير من الفنون عن مقررات الدراسة؛ وعلى رأسها الفن التشكيلي.

لكن لا بد هنا - إذا اعترفنا بحق الفنان التشكيلي العربي في الانتشار إلى مساحة الجماهير العريضة - من أن نطرح الأسئلة التالية:

على من تقع المسؤولية في هذا الإطار؟

هل تقع على كاهل الفنان؟ هل هي مسؤولية الجمهور العربي العريض، الذي يكافح لمجرد الاستمرار في الحصول على لقمة العيش؟

هل هي مسؤولية السلطة الفنية من مؤسسات عامة وخاصة تعمل في مجال الفن التشكيلي؟

أو أنها مسؤولية الإعلام الذي نحمله أحيانا فوق طاقته، لكننا نأمل دوما منه الكثير؟!

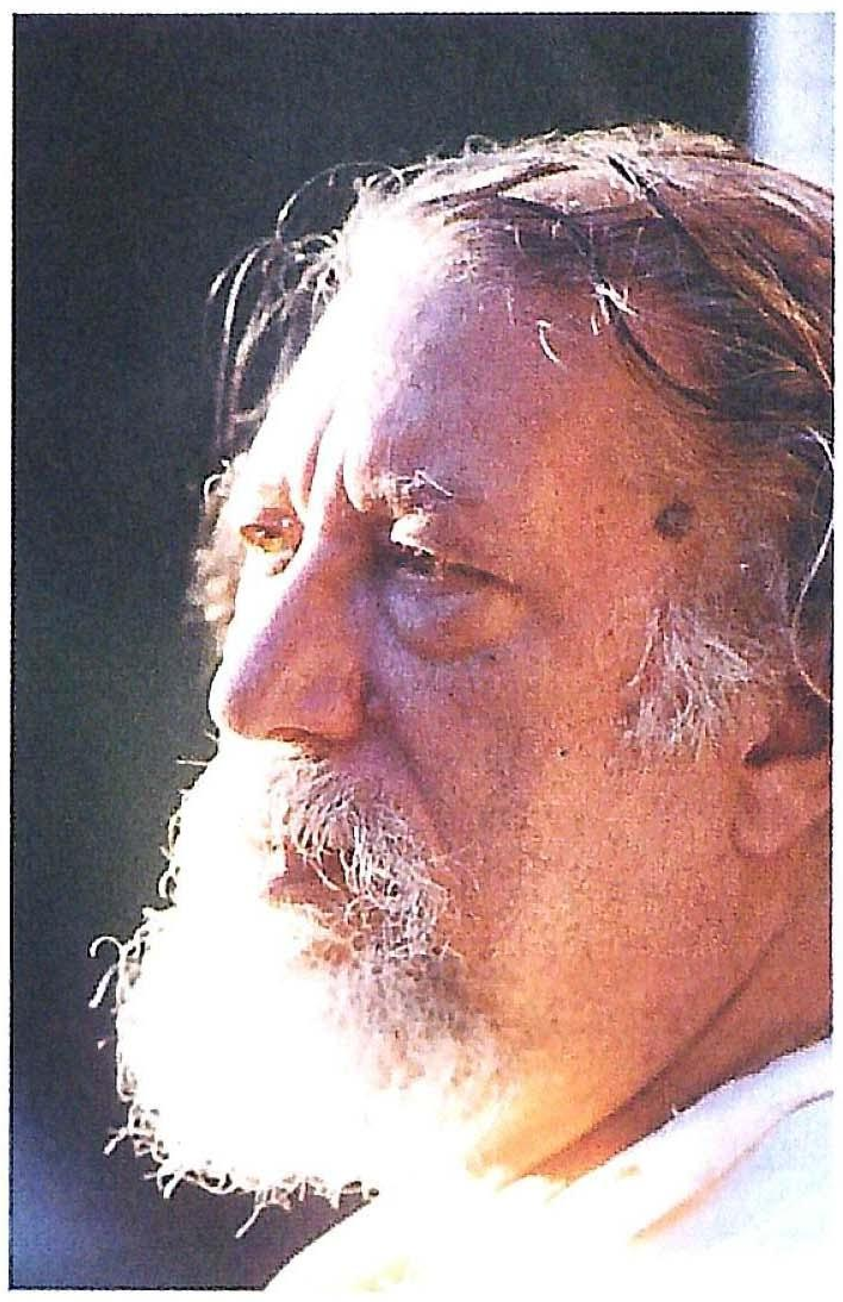
على أي حال، لقد وجدت هيئة تحرير «جريدة الفنون» في دعوة الفنان رزق الله مناسبة لإثارة هذه الإشكالية على بساط البحث، ودعوة لمشاركة موجهة إلى النقاد والفنانين ورجال الإعلام والمهتمين بالفن التشكيلي وجمهور القراء الكريم، راجين أن تكون المشاركات بعدد من الكلمات - لا يزيد على ألف كلمة حتى يتسنى نشر أكبر قدر من الآراء.

هيئة التحرير

سؤال قد يبدو غريبا!

متى يولد فنان تشكيلي عربي؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عدلي رزق الله

عندما أقول فيما يشبه اليقين: لا يوجد بيننا ما نستطيع أن نطلق عليه «الفنان التشكيلي العربي» يصدم الكثيرون، والصدمة تصل إلى حد استهجان ما أقول وليس رفضه فقط. ولأنني أعشق العقل حين زواجه من الوجدان والعاطفة، يرشدها ويعقلها ويقلل من جموحها ويجعلها أكثر صلابة وقدرة على الاستمرار - تلك العاطفة وذلك الوجدان اللذين من دونهما تصبح الحياة أكثر قربا من النموذج الغربي البراجماتي والمرفوض من أمثالي - والمواجهة بل «والفعل» وهو ما نريده وما نبتغيه.

لكي أشرح قولتي، أقول لكم حين يكتب نجيب محفوظ فهو يقرأ في كل بلد عربي، إذن لدينا روائي عربي.

حين يكتب البردوني شعرا يقرأ في كل بلد عربي، إذن لدينا شاعر عربي.

حين يغني وديع الصافي نستمع إليه في كل بلد عربي، إذن لدينا مطرب عربي.

نستطيع الآن أن نسأل: هل لدينا فنان تشكيلي واحد في أي قطر عربي يشاهد اعماله من يتعاملون مع اللوحة اقتناء أو مشاهدة في الأقطار العربية مثلما هو حادث في الأغنية، والرواية والقصة القصيرة، ناهيك عن الأغنية؟ بالطبع أنا لا أقصد من كلامي هذا اتهاما بالتقصير، سواء كان هذا الاتهام للفنان أو للسلطة المسؤولة أو للجمهور، المقصود حقا من كلماتي هو إثارة حماستي بالفكرة إلى حدها الأقصى حتى استطيع خوض معركة تحقيقها، أو تمهيد الطريق لها بصحبة من يقتنع بكلماتي من زملائي الفنانين وهم كثر على مستوى بلادنا العربية الولادة حقا والزاخرة بالمواهب التي لا تأخذ حدها الأقصى في النمو أمدا.

أرى أنه في طرح السؤال - مثلما كان يعلمنا أساتذتنا الأجلاء - نصف القضية، فطرح السؤال الذي يصل إلى حد البديهية، والبديهيات في بلادنا غائبة أبدا، على رغم أنها بسيطة للغاية تلك البديهيات.

متى يولد لدينا فنان تشكيلي عربي؟

لكي يتحقق هذا الحلم الذي يبدو للكثيرين مستحيلا - وهو في الحقيقة أقرب إلى ذلك - لا بد من فنان أو أكثر لديه أو لديهم القدرة على طلب المستحيل.

ملاحظة ١:

عندما أطلقت صيحتي المشهورة في مصر عام ١٩٨٠ قائلا إن فنان الربع الأخير من القرن في مصر هو الفنان الذي يحترف الفن أي من يعيش من لوحته فقط حتى يعطيها كل عمره، ظن الكثيرون أنني أخرف، لكن المستحيل قد حدث، والآن في مصر هناك بعض الأسماء اللامعة التي تعيش من فنها سواء اتفقنا على دعمهم أو اختلفنا. لقد انكسر القانون القديم الذي ساد ثلاثة أرباع القرن منذ بداية الحركة التشكيلية الحديثة اوائل هذا القرن، والذي كان يدعو إلى أن يعيش الفنان من التدريس أو العمل في الصحافة أو الالتحاق بوظائف وزارة الثقافة ومؤسساتها، ثم يفرغ إلى لوحته وقت فراغه من هذا العمل.

هذا المناخ القاتل ظلم الفنان مثلما ظلم الفن، وانتهى كل ذلك الآن. ويستطيع من يريد أن يحيا حياة الفنان الحقة، إنتاج وإبداع العمل الفني فقط، وانتهت إلى غير رجعة ظاهرة رسامي يوم الأحد كما يحلو للغرب أن يطلق عليهم.

هذا الفنان أو هؤلاء الفنانون الحالمون بالقدرة على تحقيق المعجزات - وأنا واحد منهم - ليسوا بدعة في حياتنا، فهم كثر في كل مكان وعلى كل مستوى من الإنسان العادي، الفلاح البسيط الذي يعلم أولاده حتى يصل بعضهم إلى أعلى ما يمكن أن يصل إليه الفرد المبدع، وليكن طه حسين مثالاً لما أقول، مع أن الأمثلة كثيرة لمن يريد البحث.

أليس الفن في حد ذاته يكون في صورته الأولية مجرد لون محايد لاحياة فيه.

فرشاة وبعض اللون ويد الفنان وماء أو زيت أو خلافه، ثم تتولد حياة على سطح اللوحة، جمال خارق ودائم لا يزول ولا ينتهي مثل مفردات الطبيعة الزائلة. معجزة الفن دليلنا على الإيمان بأن المستحيل هو قضيتنا.

ملاحظة ٢:

ماذا لو اعتبرنا هذه المقالة ورقة عمل نقيم حولها حلقة أو ورشة عمل كما يحلو للبعض الآن قوله، ماذا لو اجتمعنا بمناسبة دعوة د. الرميحي الكريمة للمساهمة في فعاليات معرض الكتاب، ويكون اجتماعنا هذا من أجل تنظيم ندوة يدعى إليها بعض فنانينا من كل البلاد العربية ويكون شرط اختيارهم قدرات عقلية تسمح بالحوار تغنيه وتضيف إليه.

ندوة تحت عنوان «كيف يولد الفنان التشكيلي العربي الأول؟»

عدلي رزق الله

كان الوحيد من بين كل أطفال قريته الذي تنكسر رغبته في الحصول على قطعة حلوى مثل بقية أقرانه، وكان يتساءل: لماذا لا يمكن الحصول على الحلوى مثلهم مع أنني أملك ثمنها؟ لماذا يرفض صاحب الدكان نقودي؟ إنها تبدو أجمل من نقودهم.. لماذا أنا فقط لا تقبل نقودي؟ كانت هذه التساؤلات تدور في رأسه الصغير في بداية عقد السبعينيات من القرن الماضي، عندما كان يوسف مهيوب الطيار في العاشرة من عمره، ومنذ ذلك الحين وفي قرية «يفرس» بمحافظة «تعز» اليمنية بدأت الحكاية التي بلغ عمرها الآن ٢٥ عاما، ومازالت مستمرة مع أندر وأقدم مجموعة نقود أثرية في اليمن.

عبدالله ناصر الحرازي - اليمن

كلمة (إمارة الكويت) و (الكويت) على فئة ١٠٠ و٥٠ فلس

يحلم بالمتحف قبل المنزل

يوسف الطيار.. حكاية عشق نقدية

يوسف الطيار ١٩٦٤م، مواطن يمني في العقد الرابع من عمره، يمارس هواية جمع النقود الأثرية القديمة بشغف عجيب، جمع منذ طفولته إلى الآن أكثر من ٣٠٠٠ قطعة نقدية نادرة يعود عمر بعضها إلى أكثر من ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد وربما أقدم. يقول عن بداياته:

«كان رفض أصحاب الدكاكين للنقود التي يعطيني إياها والدي يصيبني بالحيرة ويثير فضولي بشدة لمعرفة عيب تلك النقود، وعلى رغم أنها لم تكن مجدية ويرفضها الباعة، إلا أن شيئا ما كان يدفعني للاحتفاظ بها، فجمعت من والدي ما استطعت، وهكذا كانت بداية هذه الهواية، فضولا ثم حب استطلاع إلى أن أصبحت شغفا وإدمانا على الاطلاع والبحث».

انتقل يوسف من القرية إلى المدينة للعيش والدراسة، يحمل بين جوانحه هذه الهواية التي اتسعت أمامها المساحة ودخلت مرحلة الممارسة الواعية، ومع تقدم يوسف في العمر والإدراك دفعته الهواية إلى الاطلاع التاريخي، وشكلت أمامه أسواق المدينة وسهولة التواصل مع الآخرين فرصة لتنامي مجموعته النادرة. وبعد تخرجه من كلية التجارة والاقتصاد وعمله في مصلحة الضرائب في العاصمة، فكر في تحويل هذه الهواية إلى مشروع وأقنع والده بفتح مكتب خاص بذلك، إلا أنه سرعان ما أقفل نتيجة لصعوبات مالية، ولكنه استمر في عشقه، بل ازداد تعمقا وانغماسا مع النقود الأثرية التي أصبحت شغله الشاغل، متحملا بمفرده الإنفاق على هذه الهواية إلى جانب أعبائه الأسرية تجاه زوجته وأولاده على رغم أنه لا يملك دخلا آخر سوى راتبه الشهري كموظف حكومي. يقول عن ذلك: «قام والدي بدعمي ولكننا لم نوفق في المشروع، وعلى رغم ذلك لم استعن بأي مؤسسة لا محليا ولا خارجيا، كنت أستدين وأجوب المدن والقرى وأحيانا أعود من رحلاتي تلك بما لا يستحق الذكر ولكني في الغالب كنت أوفق وأعود دائما بشيء مهما كان حقيرا».

ومع ذلك صنع يوسف ما عجزت عنه المؤسسات البحثية من بحث ودراسة وتصفية وتصنيف لأندر وأهم العملات القديمة، بل إنه قام بتوثيق العملات اليمنية بتسلسل زمني شبه مكتمل منذ بداية استخدام النقود في مراحل ما قبل التاريخ، مرورا بالحضارات اليمنية القديمة والعصور الإسلامية إلى عصرنا الحالي، وما ينقصه هو نقود بعض الدويلات اليمنية، ولا يزال البحث جاريا عن تلك النواقص البسيطة، مما حدا البنك المركزي اليمني الذي لا يملك شيئا يذكر من ذلك على إفراد جناح خاص ليوسف الطيار ليقيم فيه معرضا مؤقتا لمدة شهر يعرض من خلاله ما لديه من كنوز مجانا للجمهور والباحثين.

الطريف أن يوسف الذي يملك ما لا يمكن أن يملكه البنك المركزي اليمني، لا يملك حتى منزلا لأولاده، بل إن الأطرف من ذلك - ما يجعل الإغماء رغبة ملحة - أنه باع سيارته لينفق على تجهيزات إقامة المعرض المؤقت!! لأنه يرفض بيع أي قطعة مما لديه، قلنا له لماذا؟ فقال: «بالنسبة لكل ما يمت لليمن من هذه القطع فلا ولا ولا لبيعها أو حتى مجرد النقاش في ذلك، وغير ذلك من القطع العربية والعالمية فبيعها مسألة فيها نظر، إذا ما توافرت الظروف الملائمة والعادلة، لأنها ملك شخصي، أما موروث بلدي فإن التصرف فيه حرام وما أنا إلا قيّم عليه لحمايته وتوثيقه».

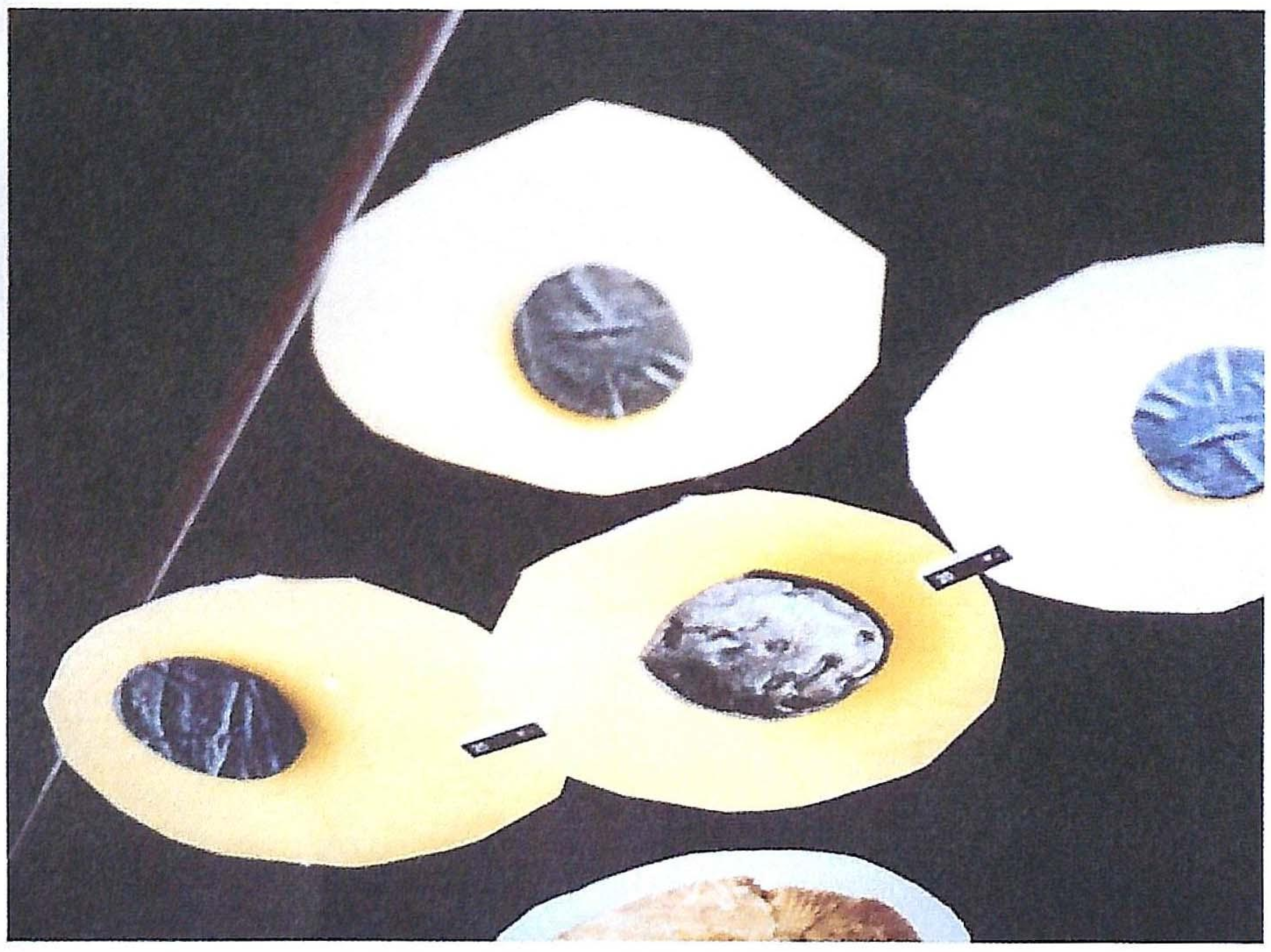
يتكون معرض يوسف الطيار من جناحين، الجناح الأول: يحتوي على النقود والمسكوكات التي تداولت في اليمن عبر مراحل التاريخ المختلفة، مما فرض تقسيم هذا الجناح إلى تسعة أقسام: القسم الأول يضم ما تداوله الإنسان اليمني الأول كنقود بعد مرحلة المقايضة وهي عبارة عن قواقع بحرية ومتحجرات طبيعية، لم يضف إليها الإنسان أي إضافة، ثم بدأت مرحلة تدخل الإنسان في صنع ما يشبه السهم من حجر الصوان استخدمت كنقود إلى أن تم تشكيل قطع من الرخام على هيئة رؤوس صقور يقول عنها يوسف: «ربما كان للصقر أو النسر مدلوله

وجهي القطعة النقدية الصليبية وإلى جوارها تماما الدرهم المغولي النحاسي

نقود عربية أثرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وجهي بيني بريطاني (خلفية زرقاء) وجهي دولار أمريكي (خلفية صفراء)



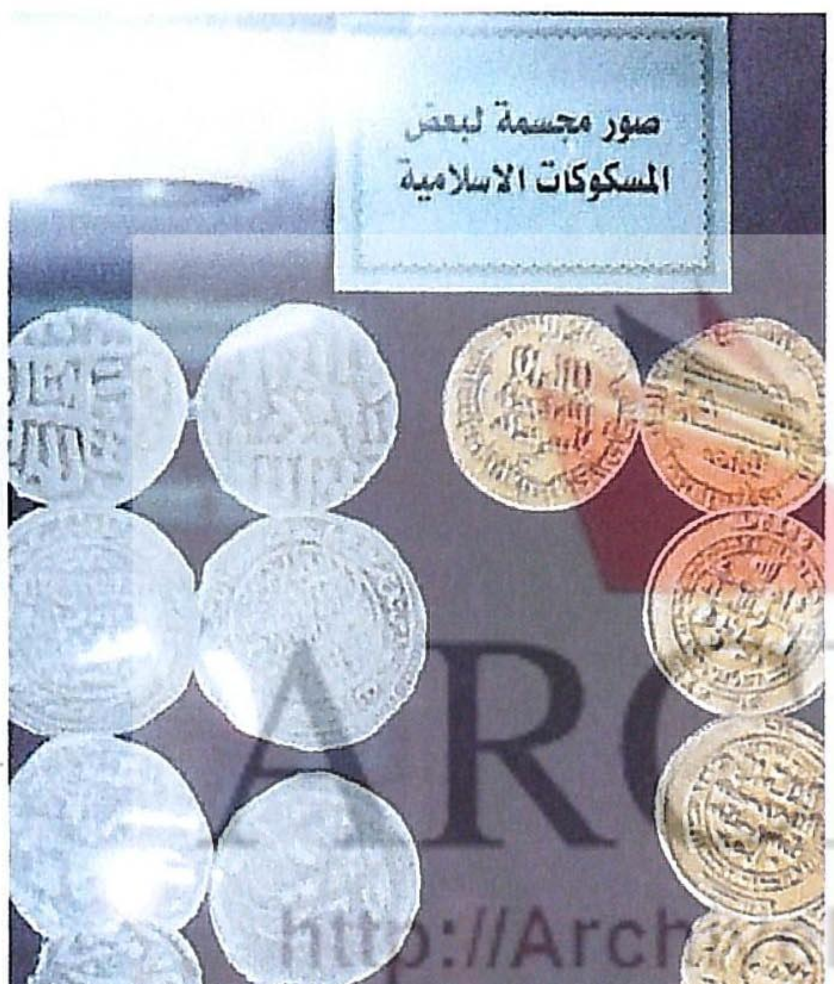
قطع نقدية بحجم حبة العدس (صورة مكبرة)

عند الإنسان الأول كرمز للقوة والرفعة تواتر عبر الأجيال حتى يومنا، وعموما هذا متروك للمختصين». وينتهي القسم الأول مع قطع من البرونز تعود إلى فترة اكتشاف المعادن، حيث بدأت بقطع غير متوازنة الشكل، ولكن عليها نقشا جميلا، حيث بدأت في هذه الفترة - على ما يبدو - تقنية الكتابة والتصوير على النقود، وأهم ما في هذه المجموعة هي أربع قطع نقدية صغيرة جدا لا تتعدى الواحدة منها حجم حبة العدس ومع ذلك يوجد عليها كتابة ونقش من المرجح، أنها أصغر قطع نقدية عرفها التاريخ وهي متاحة للباحثين للتأكد من ذلك.

لم يستطع يوسف تصنيف بعض قطع هذه المجموعة وقياس عمرها، فتركها كما هي يقول: العبث بمثل هذه القطع قد يحرم الإنسان من اكتشاف مهم وهذه العملية في حاجة إلى إمكانات دولة ومؤسسات بحث، لهذا أوقف فضولي عند حده كي لا أضيع معالم القطعة وأقنع بالاجتهاد بناء على مطالعاتي وقراءاتي للكتب والمراجع التاريخية المهتمة بالنقود، فكل مسكوكة من النقود القديمة هي بطاقة هوية وتعريف بشعب ما أو أمة ما في زمن ما تنعكس عليها قيم تلك الأمة الروحية والمادية، فمن خلال ما تحتويه من كتابة ونقش وصور يستدل على اللغة السائدة ونظام الحكم والمعتقدات الدينية والمستوى الثقافي في ذلك العصر، إلى جانب نوع معدنها وقيمتها التي تعبر عن المستوى الاقتصادي، فهي باختصار سجل تاريخي يوثق الأحداث.

القسم الثاني: ويضم النقود التي تعود إلى دول وعصر الحضارة اليمنية القديمة (سبأ وحضرموت وحمير) وهذه مجموعة نقوشها واضحة لا يصعب كثيرا الاستدلال على الفترة التي سكت فيها، وتعكس تطور الدولة في تلك العصور من خلال تسلسل هذه المجموعة، بالإضافة إلى وجود نقود غير يمنية نتيجة للتبادل الحضاري بين الحضارة اليمنية والحضارات المعاصرة لها، مثل نقود البطالمة (الساسانيين) وقد صنفت في آخر المجموعة لأنها اشتركت في تلك الفترة مع بدايات فجر الإسلام ويعتقد يوسف أنه يصل عمر أقدم قطع هذه المجموعة إلى حوالى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد،

قطع نقد عمانية



نقود العصر الرسلامي

لا يجزم بذلك تحديدا ولكنه أيضا يؤمن بأن الحضارة اليمنية أعظم مما قيل عنها بكثير، ولكنها لم تأخذ حقها في الاكتشافات الأثرية ومازالت أرضا بكرا، وقد ظلمت المسكوكات اليمنية -تاريخيا- كثيرا فلم تشر إليها مصادر التاريخ إلا على استحياء، مع العلم أن اليمن كانت الوحيدة عربيا التي تمتلك عملة خاصة بها ما قبل الإسلام - وليس قبل الميلاد - ومستقلة عن القوى العظمى حينها الفرس والرومان - كما تظهرها هذه المجموعة - إلى أن قام مروان بن عبدالملك بأولى محاولاته لتعريب النقود عام ٧٧هـ، وبهذا بدأ القسم الثالث وأول المعروض فيه قطعة نقود عليها صورة ونقش إسلامي بكلمة «مروان»، وكتابة غير واضحة وهي من البرونز يعتقد يوسف أن هذه القطعة من بدايات تعريب العملة ولكنه لا يجزم بذلك ويترك ذلك للبحث العلمي. ثم الدينار الإسلامي المعروف منقوش على واجهته (الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد) وفي الخلف (لا إله إلا الله وحده لا شريك له)، ثم الدينار الذهبي العباسي وقد شوه بقص أطرافه ربما كسرقات كانت تتم آنذاك، ودرهم فضي عباسي ضرب في البصرة سنة ١٤٤هـ. وهذا أول نوع ذكر عليه مكان وتاريخ الضرب حيث تظهر عليه العبارة التالية: «بسم الله ضرب هذا الدرهم بالبصرة سنة أربع وأربعين ومائة» وهكذا تتدرج نقود هذه المجموعة حتى عصور الدويلات اليمنية التي قامت عقب العصر العباسي والتي يضمها القسم الرابع، حيث بدأ بنقود الدولة الهادوية وإمامها أول من ضرب نقودا تحمل اسمه (الإمام الهادي للحق أمير المؤمنين ابن رسول الله) سنة ٢٩١هـ بصعده، وتنتقل هذه المجموعة بين عدد من الدويلات التي قامت في اليمن)

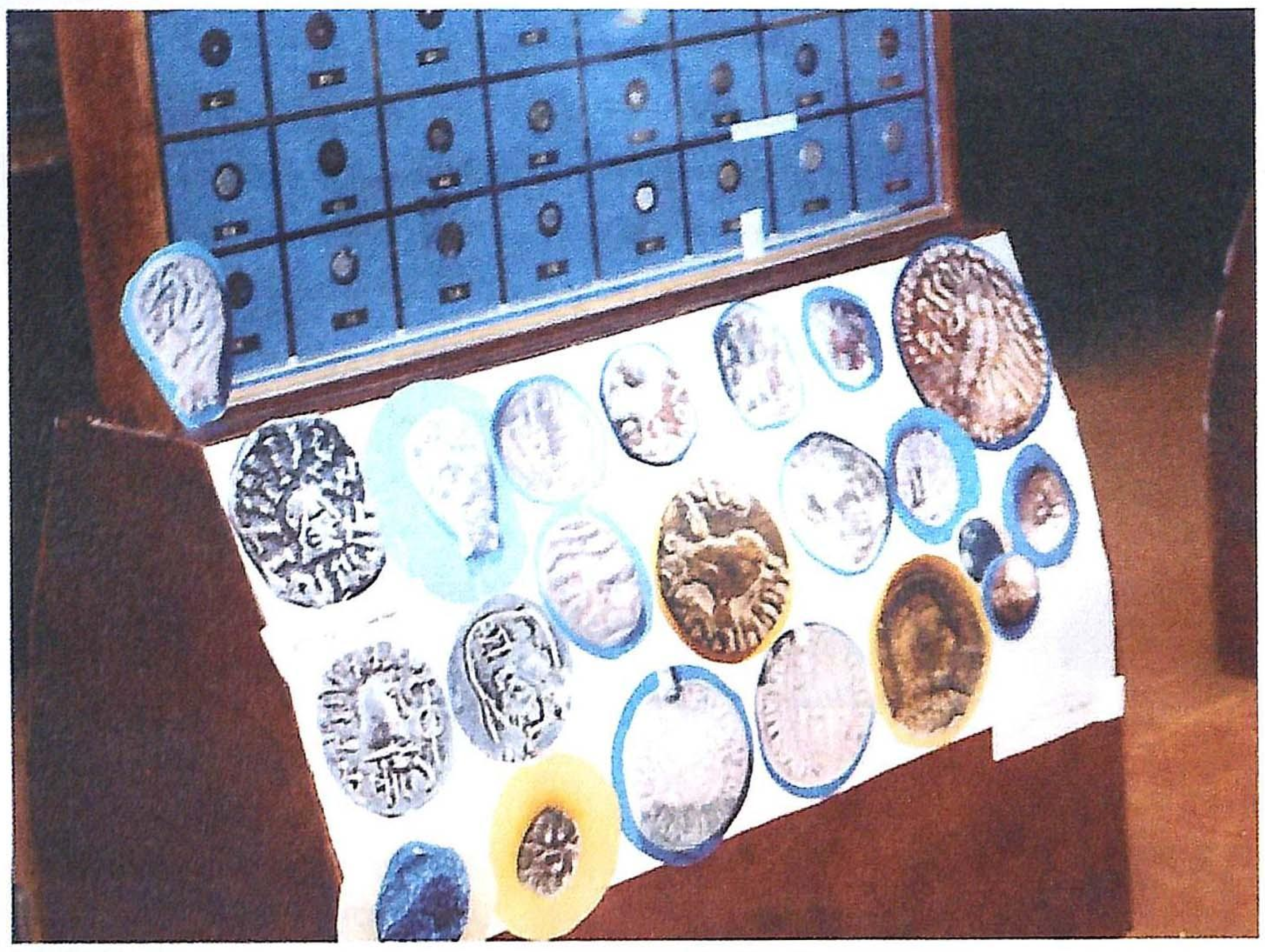
ومن الطريف في هذا القسم أن يوسف حصل على مجموعة نقدية تحمل كلمة (المحروس)، وكما يظهر أنه اسم أو لقب أحد الحكام، لكن يوسف شك في بداية الأمر عند حصوله على أول قطعة، لأن مصادر التاريخ لم تذكر حاكما في اليمن بهذا الاسم أو اللقب، لكنه فوجئ بتوافر عدد كبير من هذه القطع وبأحجام وأنواع ومواد مختلفة، وفي مناطق كثيرة من اليمن مما يدل على أنه كان هنالك حاكم لإحدى الدويلات اليمنية يدعى «المحروس» تجاهلته مصادر التاريخ، كما توجد في هذه المجموعة قطعة نقدية مملوكية. ونظرا لتعدد وتزامن الدويلات اليمنية في هذه الفترة، فقد وجدت نقود باسم حاكم ما قبل قيام دولته فعليا، مما يدل على أن صك النقود كان أحد أساليب المعارضة السياسية وتمهيدا لانقلابات كانت تتم، وأبرز نقود القسم الرابع هي نقود دولة بني رسول ابتداء من المنصور حتى آخر حكامها، وهي أقوى الدول اليمنية التي بسطت نفوذها على اليمن كاملا، ثم نقود دولة آل القاسم الزيدية الهادوية. وفي هذه الفترة دخل العالم الإسلامي ضيفان ثقيلان هما المغول حيث يوجد درهم نحاسي مغولي، وكذا الصليبيون حيث توجد إحدى قطعهم النقدية.

أما القسم الخامس فقد خصص لنقود العهد العثماني الأول والثاني الذي انتهى في

«صنع يوسف ما عجزت عنه المؤسسات البحثية من بحث ودراسة وتصفية وتصنيف لأندر وأهم العملات القديمة، ثم قام بتوثيق العملات اليمنية بتسلسل زمني شبه مكتمل منذ بداية استخدام النقود في مراحل ما قبل التاريخ وصولا إلى العصر الحالي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السيطرة اليهودية الاقتصادية تظهر على البيني البريطاني



نقود الحضارات اليمنية القديمة

بداية القرن العشرين التي كانت لها أسماء خاصة مثل (أوش وبيشة وغيرهما)، منها ما ضرب في مصر ومنها ما ضرب في اليمن في زبيد وصنعاء تحديدا، وهذه معلومة لم تذكرها مصادر تاريخ النقود العثمانية، ومن هذه النقود ما هو باسم السلطان سليمان سليم خان ضرب في زبيد وابنه سليم سليمان خان ضرب في صنعاء، وكذا السلطان مراد ومحمد مراد وتتوافر في هذا القسم قطع نقدية عثمانية عديدة وتقسيماتها الفئوية مثل البارة وهي عشرون قرشا بل توجد أصغر قطعة نقدية عثمانية قيمة واسما وهي نصف البارة.

وخصص القسم السادس للنقود المتداولة في عهد الاستعمار البريطاني للجزء الجنوبي من اليمن والخليج العربي، ابتداء من روبية شركة الهند الشرقية ١٨٣٥م وانتهاء بعهد الملكة إليزابيث الثالثة مرورا بعهود الملكة فيكتوريا وإدوارد وجورج الخامس والسادس. وهذه النقود استخدمت في مستعمرات الإمبراطورية البريطانية. ومن ضمن معروضات هذا القسم (الشلن الأفريقي) الذي استخدم في جنوب اليمن نهاية الأربعينيات.

بينما خصص القسم السابع لنقود ما كان يعرف بالمملكة المتوكلية اليمنية (١٠٠٧م-١٩٦٢م) في الجزء الشمالي من اليمن، فإلى جانب استخدام عملة (ماريا تريزا) والعملة العثمانية قام الإمام يحيى حميد الدين بسك عملة خاصة بدولته كانت تسمى (الريال العمادي) ثم جاء بعده (الريال الأحمدي) نسبة إلى ابنه الإمام أحمد بن يحيى حميد الدين، ويوجد في هذا القسم هذه الأنواع بتقسيماتها الفئوية، أما القسم الثامن فقد ضم النقود المعدنية منذ قيام ثورتي سبتمبر ١٩٦٢م في الشمال وأكتوبر في الجنوب ١٩٦٣م إلى عهد الوحدة اليمنية. وفي القسم التاسع وهو آخر أقسام هذا الجناح تعرض العملات الورقية منذ قيام الجمهورية حتى الآن، بينما احتوى الجناح الثاني من المعرض على النقود الأثرية العربية والعالمية، وتوجد مجموعة نادرة هي:

سهم ورؤوس صقور (نقود من حجر الصوان)

١ - النقود في مصر من العهد العثماني حتى وقتنا الحاضر.

٢ - نقود المملكة العربية السعودية لفترة مائة عام أي منذ تأسيسها إلى الآن.

٣ - نقود نادرة وقديمة لأغلب الدول العربية أبرزها:

- قطع نقدية فلسطينية سكت قبل إعلان الكيان الصهيوني.
- قطعة نقدية بـ ١٠٠ فلس كويتي سكت قبل الاستقلال عام ١٩٦٠م باسم إمارة الكويت.
- قطعة نقدية خليجية مكتوب عليها قطر ودبي ١٩٦٦م.
- قطعة نقد لحكومة البحرين ١٠٠ فلس عام ١٩٦٥م.
- قطع عمانية كتب عليها اسم (الواثق بالله سعيد بن تيمور سلطان مسقط وعمان).
- قطعة نقد سودانية ضربت في أم درمان عام ١٣١٣هـ.
- قطعة نقد تونسية برسم أحمد باشا باي تونس (٣ فرنكات).
- قطعة نقد عراقية مكتوب عليها المملكة العراقية عام ١٩٣٨م.
- قطعة نقد باسم بلاد الصومال الإيطاليانية (٤ بيزات).

٤ - نقود نادرة لدول إسلامية.

٥ - نقود نادرة أوروبية مختلفة منها نمساوية تعود إلى ٣٠٠ عام، ونقود فرنسية وإيطالية وإسبانية وألمانية ونقود أمريكية لفترة ١٣٠ عاما تعود إلى العام ١٨٩٨م وتقسيماتها الفئوية.

وما يلفت النظر في مجموعة النقود الغربية وجود النجمة السداسية اليهودية على أغلبها، مما يبين بوضوح السيطرة اليهودية القديمة على الاقتصاد العالمي، يقول يوسف عن ذلك: «توجد النجمة السداسية على أغلب القطع الغربية القديمة بأحجام صغيرة في بعضها، بينما تظهر بوضوح شديد على قطع أخرى كما في «البيني» البريطاني لدرجة أنها غطت الوجه الثاني بأكمله بينما لا يكاد يظهر التاج البريطاني على الواجهة الأولى. وعموما أينما نجد نجمة سداسية على عملة ما نجد سيطرة اقتصادية يهودية على اقتصاد ذلك البلد ونهضة اقتصادية كبيرة أيضا، وهذه حقيقة لا مفر من الاعتراف بها».

يذكر أن أغلى عملة تذكارية في العالم هي دولار أمريكي يعود تاريخه إلى عام ١٨٠٤م، مع أنه سك فعليا عام ١٨٣٤م وكان الممثل الشخصي للرئيس أندرو جاكسون قد قدمه إلى سلطان مسقط في أكتوبر ١٨٣٥م، بيع هذا الدولار في نيويورك بمبلغ ٤,١٤ ملايين دولار ليصبح أغلى قطعة نقدية في العالم.

وهنا نتساءل ماذا عما يمتلكه يوسف الطيار؟ بكم تقدر كل هذه القطع النادرة؟ أيستطيع لو باع شيئا منها شراء منزل لأولاده؟ لندع يوسف الطيار هو الذي يختتم الحديث بهذه الأمنية الفريدة لإنسان فريد: «أتمنى أن أملك منزلا لأسرتي، ولكني أتمنى أكثر أن أستطيع إقامة متحف دائم في صنعاء يكون قبلة سياحية وبحثية لكل راغب مجانا، ليتعرف الناس هذا الموروث الإنساني والتاريخي العظيم لبلدي وأمتي العربية والإسلامية» ◆

”

ما يلفت النظر في مجموعة النقود الغربية وجود النجمة السداسية اليهودية على أغلبها، مما يبين بوضوح السيطرة اليهودية القديمة على الاقتصاد العالمي

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

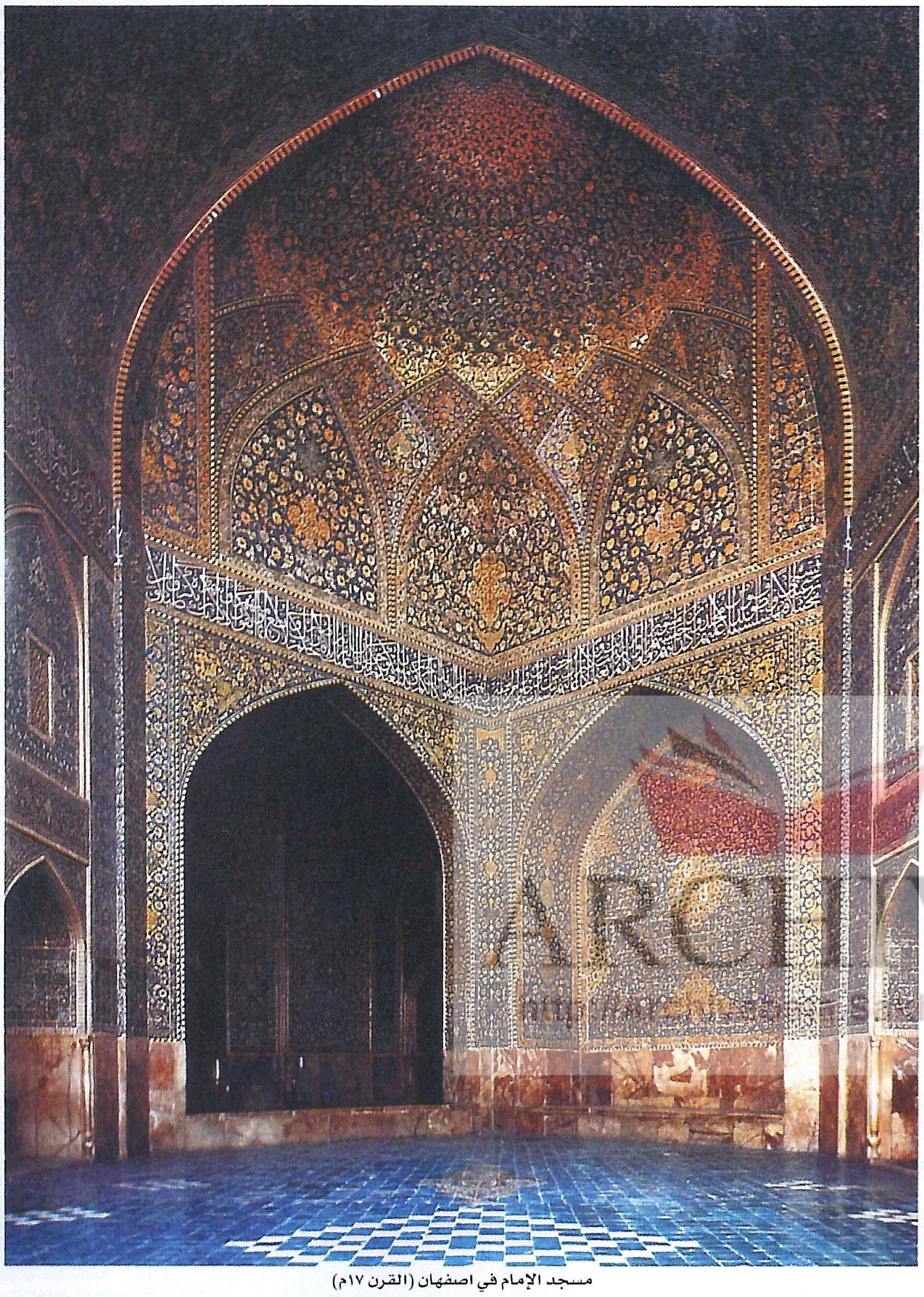
«الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا أبدا»... تلك المقولة أطلقها الشاعر الإنكليزي كبلنج بمنطق استعماري استعلائي، ولم يقلها بغرض تأكيد خصوصية حضارتين مختلفتين. شاعرنا العربي الكبير إيليا أبوماضي، الواثق بحضارته وتراثه يقول - ما معناه - «كن جميلا تر إبداع الشرق والغرب جميلا».

وبعيدا عن رؤى السياسيين وحساباتهم البراجماتية، دعونا نتأمل في هدوء كيف ارتقت أنامل الفنان مراقي الإبداع لتشكل الفنون شرقا وغربا كل بطريقته، ولكن من خلال تاريخه وحضارته.

د. محمد المهدي - الكويت

كيف نقرأ فنوننا الإسلامية بعين مجردة؟

دليل الحائر لتذوق فنون زماننا الغابر


مسجد الإمام في اصفهان (القرن ١٧م)

للأديب الفرنسي المعروف (فولتير) قصة اسمها (ميكروميجا)، أي الصغير الكبير، تقول إن عملاقا يصل طوله إلى خمسين ألف قدم كان يتجول في أنحاء الكون الفسيح، التقى بقزم لا يتعدى طوله خمسة عشر ألف قدم. وعلى رغم من الفوارق الطويلة بينهما إلا أن صداقة تبديد الوحشة قد نشأت بينهما.

اتفقا على التجوال في الكون لمطالعة أنجمه وكواكبه وأحواله. خاضت أرجلهما في بركة ماء، عرفا أن اسمها البحر الأبيض المتوسط. عثر العملاق على سفينة، رفعها على طرف إصبعه. تأمل ما بداخلها فوجد، كائنات دقيقة يبدو من كثرة حركتها أنها تتعارك. تبين وسط الهرج جماعة تعتمر العمائم، وأخرى تعتمر القبعات، عرف أنهما في حالة عراك منذ زمن بعيد. ابتسم وصديقه القزم من خبل هؤلاء القوم، وقررا ترك هذا الكوكب المجنون المدعو الأرض.

على أن قصة أخرى للأديب الفرنسي (أنطوان دي سانت اكزبيري) اسمها (الأمير الصغير) تقدم لنا كوكب الأرض بأقل حدة. الأمير الصغير جاء من كوكب صغير. يعيش فيه وحيدا سعيدا، لا تؤنس وحدته سوى وردته، وبركان خامد. كوكبه صغير، صغير إلى درجة أنه يحرك مقعده المستدير تارة إلى اليمين فيشهد الشروق، وتارة إلى اليسار فيشهد الغروب. لتساؤلات فلسفية يقرر القيام بجولة في كواكب النماذج البشرية. يصاب بإحباط، فينزل كوكب الأرض. يكتشف أدرانه فيقرر العودة إلى مقعد صدقه في كوكبه الأمين كأنه يقول: وما الفرق بين شرق وغرب ما دام الكوكب أي كوكب قد عادل باستدارته بين الجميع!

ودعونا نستعير سيقان خيال عملاق (فولتير)، أو مقعد خيال (الأمير الصغير) لنتأمل كيف ارتقت أنامل الفنان مراقي الإبداع لتشكل الفنون شرقا وغربا كل بطريقته، ومن خلال تاريخه وحضارته.

الفوارق نوعية وقد حولتها التقسيمات السياسية والعرقية إلى درجية. ضع مقعدك مخلصا للرؤية الجمالية تستطيع أن تشهد الشروق والغروب في آن واحد، وعن (إيليا أبوماضي) بتصرف نقول:

(كن جميلا ترى إبداع الشرق والغرب جميلا).

مقاعد السياسة فرقت مقاعد الفنون. وتأمل إلام انتهى التذوق الفني عندنا؟ إذا التقى المتلقي في معرض أو متحف بلوحة واقعية المعالجة، أو تحمل ذكريات استشراقية، يقبل عليها دون تردد، وإذا صادف لوحة لها استيحاءات تجريدية تكون غالبا من أصول عربية إسلامية، ينصرف عنها أيضا دون تردد.

تجمدت الرؤية الجمالية عندنا عند مقعد المدرسة الغربية الواقعية التي هجرها الغرب نفسه. انبت المتلقي فحجل.. لا حصّل أصوله الحضارية، ولا لحق بأصول غيره.

ودعونا نجرب هجران المقاعد التقليدية، والتذكير بأصول التأسيس الشرقي للفنون الإسلامية لعلها تكون دليل الحائر لتذوق فنون زماننا الغابر.

جاء نزول القرآن الكريم باللغة العربية تكريما للعرب، وتكريما للحرف العربي، والخط العربي بطبيعة تاريخية رمزي. فالعرب عرفوا الشعر الرصين، والقصائد الرائعة قبل التدوين بالحروف. ذلك أن طبيعة الصحراء، وضرورة التنقل الدائم دعتا إلى أن تكون الثروة الثقافية والإبداعية شفاهية، تحملها الرؤوس مع التنقل، وتنقلها الأجيال مع الأزمنة. ولذلك حينما سعوا إلى التباري الشعري احتاجوا إلى التدوين، أي كتابة القصائد المميزة لتعليقها تقديرا لها، وتعريفا بها على جدار الكعبة. وجاء التدوين، أي استخدام الحروف النبطية لذلك رمزيا تذكيريا. يستكمله ذهن المستمع بالمخزون في ميراثه. وعندما خشي الخلفاء في صدر الإسلام على النص القرآني من التحريف بعد انتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية، كان الاجتهاد بالتنقيط والتشكيل فوق الحروف. وساعد ذلك على إثراء شكل الحرف العربي، وتفرده كفن سجل نصا مقدسا يحوي قيما جمالية خصبة.

من هنا عرف فن الحرف العربي بفن العرب الأول، وتنوعت مع الزمن أنواعه، وطرق كتابته من كل منطقة دخلها الإسلام.

مع الحرف العربي وبدءا من القرن الثامن الميلادي بدأت إذن أولى خطوات (الفن الإسلامي)، وبالالتقاء مع الحضارات الأخرى تبلورت أسسه الآتية:

أولا: الترابط

بين المفهوم الديني، والمفهوم الدنيوي وذلك على خلاف الحضارة اليونانية، وحضارة الغرب بشكل عام على الرغم من اعتناق المسيحية. كان لحضارات الشرق القديمة قبل الإسلام والتي نزلت بها الديانات السماوية تصور لعالم آخر يسمو على الآني. وكان ذلك تمهيدا إلاهيا اكتمل في سدرة منتهى الإسلام كعقيدة.

ثانيا: الوحدة مع التنوع

الوحدة حول عقيدة الإسلام، والتنوع بتنوع الحضارات التي دخلت الإسلام، كما أنه لا توجد حدود سياسية أو قومية أو عرقية في الإنتاج الفني الجمالي، فقد ساهم العديد من أصحاب الملل والعقائد، والأصول العرقية في إنتاج هذا الفن.

ثالثا: الحركة

داخلية تمور في يد الفنان تشكل بالتكفيت، والتزجيج، والتغشية، والنقش، والرقش، والطلاء، والصب، والحفر، والنفخ، والتزيين، والختم، والكتابة، والخط، والنسخ، والتذهيب. وحركة خارجية آمنة تحمل في

الحل والترحال، القوارير، والمشكاوات، والمصابيح، والمزهريات، والأباريق، والطسوت، والأواني، والجرار، والشمعدانات، والصناديق والأسطرلابات، والمحابر، والأقلام، والقماقم.

رابعاً الشمولية

اللوحات الجدارية في الفنون القديمة، والتكوينات التجريدية، والخط العربي، والوحدات الهندسية أو النباتية. كلها فنون مرتبطة بالعمارة، ولا يمكن فعلها. وإحساسنا بهذه التكوينات يختلف عند الالتقاء بها داخل عمارتها الأصلية لأنها جزء من التكوين العام، عن إحساسنا بها عند وضعها في إطار بشكل مباشر، أو إعادة تشكيلها بتقنية غربية داخل إطار كما هو شائع الآن في كثير من التجارب التشكيلية المعاصرة.

خامسا: التمثيل

التشكيلات التجريدية أو الرمزية تتمثل في الوحدة الجمالية الصغيرة بقدر تمثلها في الوحدة الكبيرة. تتمثل في النسيج.. الثوب الصغير للإنسان، بقدر تمثلها في العمارة... الثوب الكبير للإنسان.

سادسا: المصاحبة

المشاركة في كل مناحي الحياة وأدوات الاستخدام اليومي. فالوحدة الجمالية نجدها في طراز الملابس، ونجدها في صحون الطعام، والمقاعد، وأدوات الزينة، وعمارة السكن، وبناء المساجد، والمدارس والبيمارستان، (المستشفى)، وزاوية العبادة، والأضرحة، وأدوات البحث العلمي، وأدوات التعامل التجاري.. بل وأدوات القتال.. أي أنه فن يصاحب الإنسان في حياته الخاصة وحياته العامة.

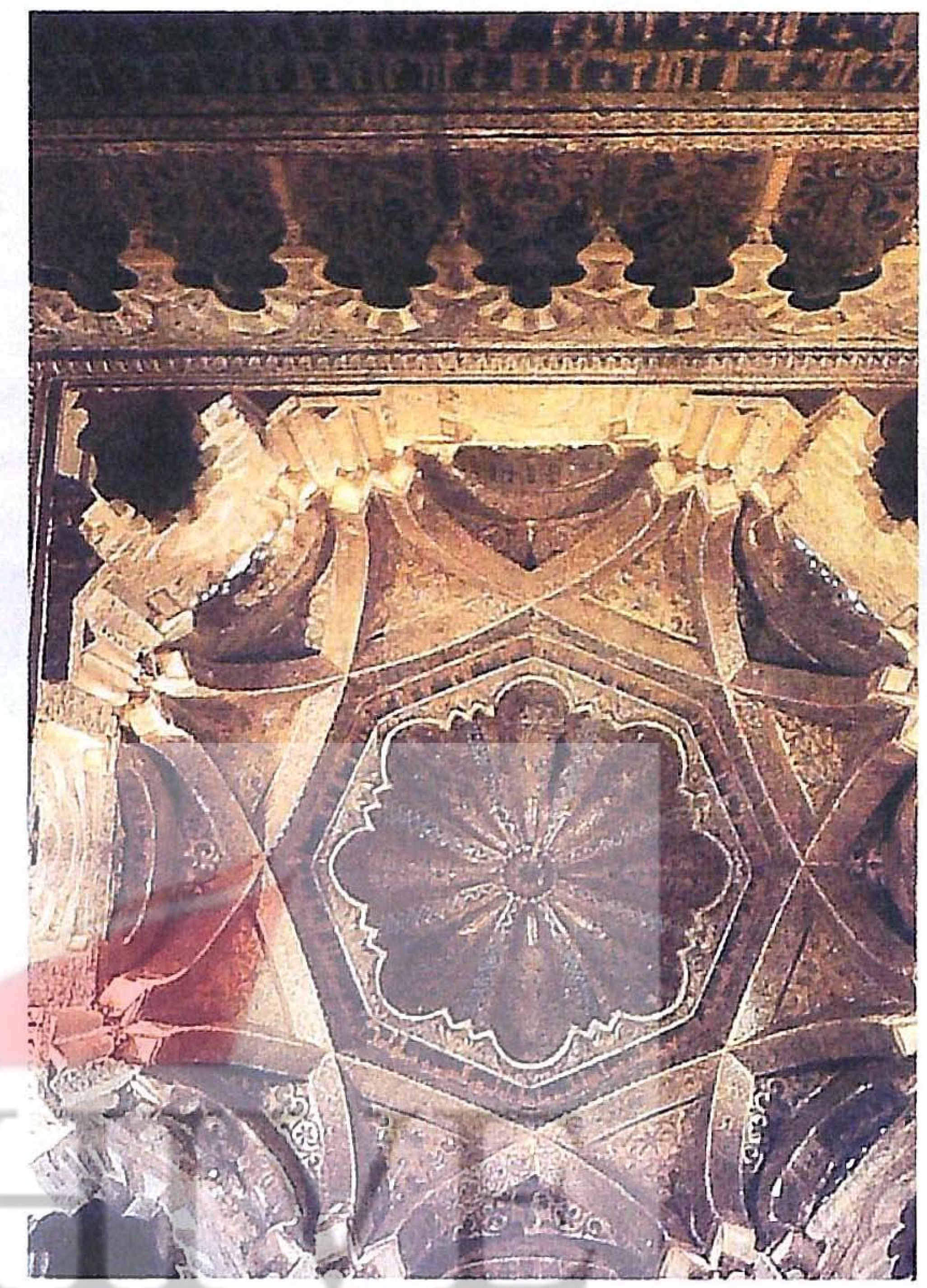
سابعا: الامتزاج

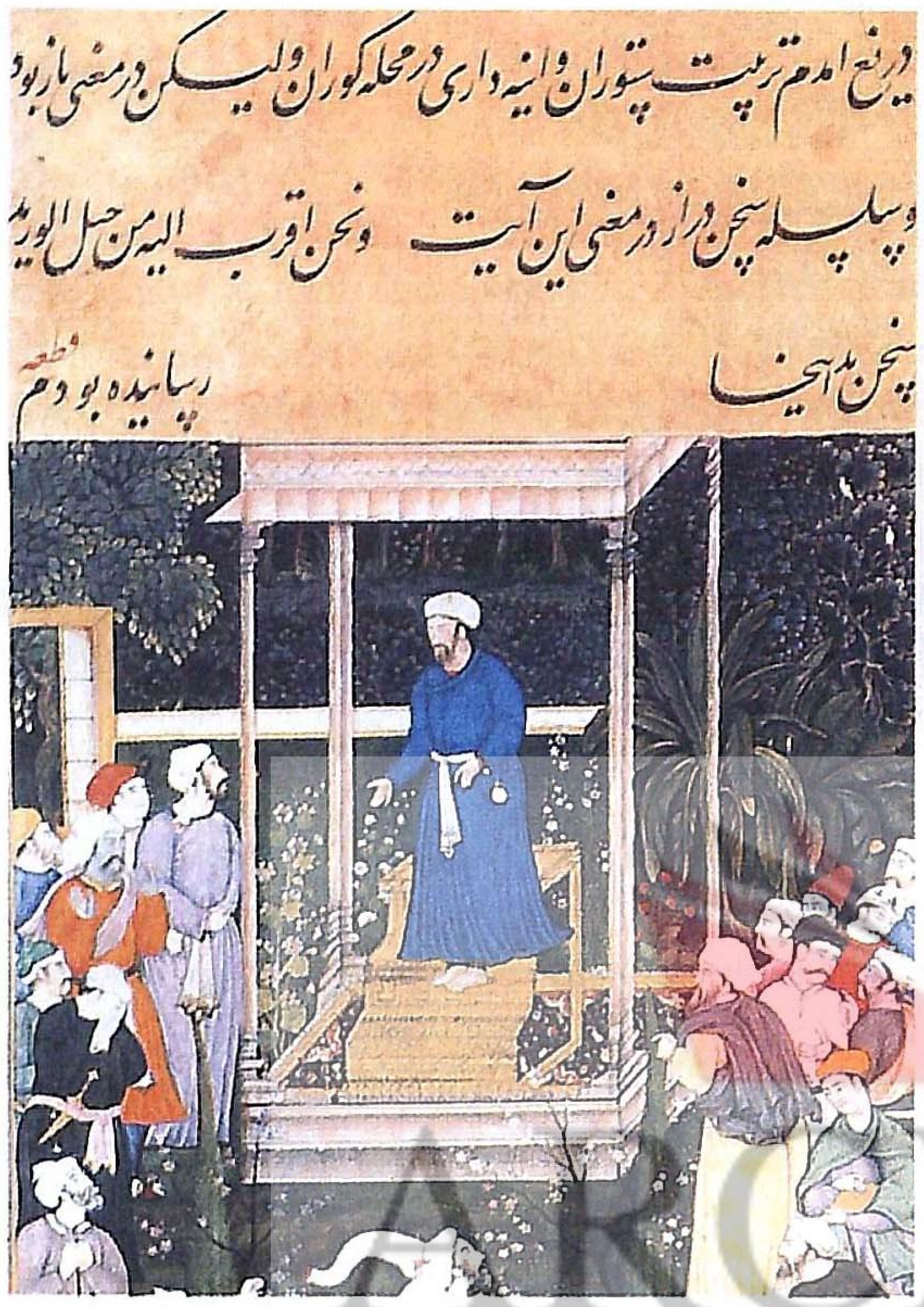
في الفن الإسلامي ليس هناك ما يسمى بالعمل الفني ومتذوقه، فالجميع يمكنهم المشاركة في الإنتاج، أو إقامة العمل كل بقدر إمكاناته، أو الاستخدام بحسب ظروف حياته، وبالتالي يمكن الاستمتاع بالإنتاج الفني دوما لارتباطه بالحياة اليومية، ويظهر ذلك في الفارق بين مفهوم المرسم (الأتيليه) في الفن الغربي، ومفهوم (المحترف) في الفنون الإسلامية.

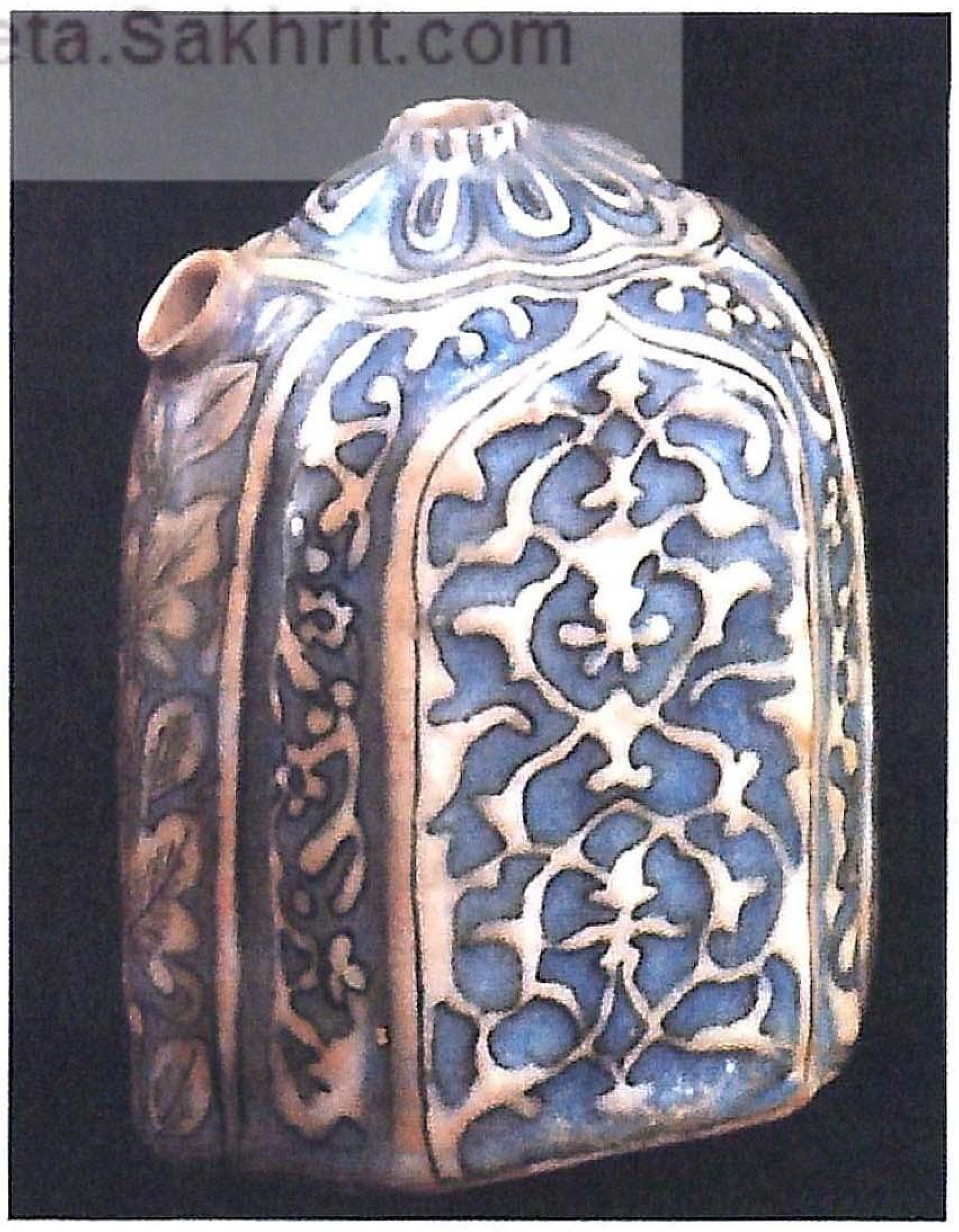
ثامنا: التلازم

لا يوجد في فنون الحضارة الإسلامية ما يسمى المعرض أو المتحف (أي المكان الذي تذهب إليه الصفوة المتعلمة أو العامة لتنهل من منابع

> **لا يوجد في فنون حضارتنا الإسلامية ما يُسمى بالمعرض أو المتحف، ليس قصورا أو غفلة، ولكن لأن المنابع الفنية التلقائية هي أدوات استخدام جمالية تلازم الجماعة في الحياة العامة والخاصة**


قبة محراب جامع قرطبه (الاندلس ٨م)


من مخطوط سعدي (الهند المغولية ١٦٠٠م)


قاعدة أرجيله (فارس ١٧م)

قالب لغطاء رأس من الجص (مصر ٩م)

> **عرف العرب الشعر الرصين والقصائد الرائعة قبل التدوين بالحرف، لأن طبيعة الصحراء وضرورة التنقل الدائم، دعتا إلى ضرورة أن تكون الثروة الثقافية والإبداعية شفاهية تحملها الرؤوس قبل أن تدونها الأقلام**

الإبداع الفردي)، ليس قصورا أو غفلة، ولكن لأن المنابع الفنية التلقائية هي أدوات استخدام جمالية تلازم الجماعة في الحياة العامة، والحياة الخاصة. ولا يعني ذلك إغفالنا اليوم لدور المتحف أو المعرض، ولكن علينا توظيفهما لصالح مفهومنا التراثي المتفرد.

تاسعا: الاستحضار:

التصوير في الرؤية الفنية الإسلامية ينفرد بمعالجة خاصة على سبيل المثال في المخطوطات الإسلامية، هناك تناغم وتكامل مع منظومة الفنون المرئية في العمارة، وفي أدوات الاستخدام اليومي. في المنمنمات يقوم الفنان بعمل قطع رأسي للبناء المصور في المخطوطة ليستحضر روايته ورؤيته الفنية، مع الاحتفاظ بشكل الهيكل العام، واقتضى ذلك المداخلة في تناغم وفي داخل العمل الواحد بين التسطيح ببعدين، والتجسيم بالبعد الثالث.

عاشرا: الإحاطة

انداح التكوينات الجمالية بأقصى اتساع مكاني، بما يتيح للمحفل الجمالي الإحاطة بالمتلقي من ست جهات، الأربع المعروفة مضافا إليها الأرضية والسقف، وذلك على خلاف العمارة الغربية التي تشغل جدرانها بجداريات أو لوحات تتحدث كل واحدة عن وحدة جمالية مستقلة، ومن هنا جاء الاحتفاء، والاهتمام بالوحدات الزخرفية في الفنون الإسلامية لقدرتها على الامتداد والإحاطة بالإنسان بجو جمالي متسق موحد.

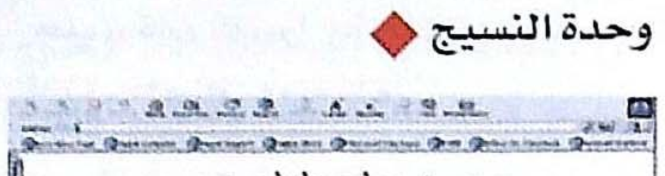
يقول الشاعر الإنجليزي (كبلنج) عن الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا.

نقول له معك حق في الجزء الأول ليس بمنطقك الاستعماري الاستعلائي، ولكن لأن الاختلاف بينهما نوعي وليس درجيا.

ونقول له ليس معك حق في الجزء الثاني، لأن اختلاف النوع فيه رحابة صدر للحوار، لتناسج الخيوط، ولتزاوج الألوان.

لقد استطالت سيقان الرؤية الجمالية في زماننا، فأدرك ذكي البصر والبصيرة في تجواله بين أروقة فنون مواقع العصور، أن المتن في الأصل واحد. إذا اتسعت له الرؤية، احتضنت وأجملت العبارة.

والعبارة تقول - من بعد إذن النفرس - تأمل فنون ما يسمى بالشرق أو الغرب بعين التجريد والتجرد، ستكتشف فيها وحدة النسيج ◆



www.isiamicart.com

موقع خاص بمنظمة الفنون والعمارة الإسلامية يحتوي على معلومات قيمة عن الخط العربي والعمارة الإسلامية وصناعة السجاد والعمارة الإسلامية.

http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن تطور الموسيقى العربية وليد المصادفة، بل سبقه رواد أوائل وضعوا اللبنات الأولى لهذا الفن، وهناك عوامل عديدة ساعدتهم على ذلك. لأنه لا يوجد علم أو فن يتطور أويزدهر إلا إذا توافرت له الرعاية والاهتمام الكافيان. وفي العصر العباسي استطاعت الموسيقى العربية أن تتطور وتصل إلى أعلى مستوى بسبب ما حظي به الفنانون من الرعاية من قبل الخلفاء العباسيين، الذين أغدقوا عليهم الأموال الطائلة وشجعوا إبداعهم.
الفنون تستعرض أبرز الفنانين الذين اشتهروا في العصر العباسي وساهموا في تطور الموسيقى العربية.

حصة الحربي - الكويت

الموسيقى العربية في العصر العباسي

أول هؤلاء الفنانين هو: إبراهيم بن ماهان الموصلي (١٢٥ هـ - ١٨٧ هـ)، الذي ينحدر من أسرة فارسية سكنت الكوفة فقد ولد في المدينة، وتربى تحت رعاية رجل عربي من قبيلة تميم، تلك القبيلة العربية المشهورة، لكنه مالبث أن هرب من هذا الرجل ورحل إلى مدينة الموصل. وسرعان ما اكتسب نسبه منها فكني بالموصلي دلالة على تلك المنطقة. وفي مدينة الموصل تعلم إبراهيم الفنون الأولى للموسيقى ثم سافر إلى مدينة الري في بلاد فارس وهناك اطلع على الفن الفارسي والعربي ثم قصد مدينة بغداد . عاصمة العلم والحضارة والثقافة العربية في ذلك الوقت - حيث تتلمذ على يد معلم يسمى «سياط» الذي استطاع بفضله أن يتفوق على أقرانه من الموسيقيين مثل ابن جامع الذي أصبح منافسه الأول في الغناء داخل البلاط العباسي. ولشدة التنافس بينهما حدث بينهما ذات يوم أن قام إبراهيم بالعزف في حفلة أقامها البلاط العباسي، وعزف فيها ما يقرب من ثلاثين قينة على آلاتهن الموسيقية. فقال ابن جامع إن إحداهن قد خرجت من النغمة، فما لبث إبراهيم أن سمي له تلك القينة وذكر اسم الوتر. فاندهش الجميع لنباهته وشدة ذكائه مما أثار حفيظة ابن جامع عليه. وكان لإبراهيم الموصلي الأثر الكبير في ازدهار الموسيقى العربية، فهو أول من علم الجواري الغناء بعد ما كان مقتصرا على الجاريات السود والصفر. وقام بتلحين وغناء ما يقارب ٩٠٠ لحن. لذلك لاغبار في أن يختاره الخلفاء العباسيون معلما لأبنائهم. ثم قام إبراهيم بتعريب آلات الغناء واختراع القضيب الذي يُشبه عصا المايسترو الذي يقود الأوركسترا حيث كان كثيرا ما كان يمسكه بيده أثناء العزف والغناء.

الموسيقى العربية انتقلت إلى أوروبا عن طريق الأندلس

إسحق الموصلي: ١٤٨ هـ

هو ابن إبراهيم الموصلي، ولد في مدينة الري وتربى في كنف والده في بيت موسيقي وأب راع وموجه. واستطاع إبراهيم الموصلي أن يصقل ابنه فنيا كيفما يشاء لذلك ترعرع في حب جام للموسيقى لأنه أراد أن يخلفه من بعده على مجالس الغناء في البلاط العباسي دون أن يكون له منافس يعكر صفو حياته. وبالفعل استطاع إبراهيم أن يصل إلى تلك المكانة التي كان ينشدها والده له. وبلغ بفضل والده أعلى منزلة لم يسبقه إليه أحد. فقد شهد عصر ستة خلفاء عباسيين بدءا من هارون الرشيد حتى عصر المتوكل ولم تقتصر براعته وتفوقه على الموسيقى فقط، فقد برع أيضا في الفقه والشعر والأدب لذلك لا نستغرب إذا قال عنه حميد الطوسي: كنت حاضرا دهليز المأمون، فدعا الناس إلى البلاط أرزاقهم، فكان أول من دخل اسحق الموصلي مع الوزراء، ثم دعا بالقواد، فكان أول من دخل اسحق الموصلي، ثم دعا بالفقهاء والمحدثين فكان أول من دخل هو، ثم دعا بالمغنين، فكان أول من دخل هو، ثم دعا بالرماة بالهدف فكان أول من دخل هو فعجبت من كثرة علمه وفنونه.

ومن شدة براعته في الغناء أنه حضر يوما في مجلس الرشيد، وأقيمت بينه وبين فناني البلاط مناظرة في الغناء وكان من بينهم إبراهيم المهدي، وإبراهيم الموصلي والد اسحق وابن جامع وفليح بن أبي العوراء ومخارق ويحيى المكي، واشتدت المنافسة بينهم وكان اسحق لا يزال فتى يافعا، فلما جاء دوره أفرح القلوب وأطرب النفوس لدرجة أن هارون الرشيد قال عنه "ما الغناء الذي يلين العريكة ويفسح في الرأي والصدر، ويحدث في النفس طربا إلا غناء هذا الرجل".

أما آثاره في مجال الموسيقى فقد أكمل مسيرة والده، فاكتشف القواعد الدقيقة للغناء ووضع العروض الموسيقية مثلما فعل الخليل بن أحمد حينما وضع العروض الشعري وقام أيضا بتصحيح أجناس الغناء وطرقه وجعله مميزا عن غيره لدرجة أنه لم يسبقه إليه أحد من قبله لذلك فلا عجب في أن يقول عنه الواثق الخليفة العباسي "ما غناني اسحق قط إلا وظننت أنه قد زيد لي في ملكي ولو أن العمر والشباب مما يشتري لاشتريتهن له بشطر مالي"

منصور زلزل "١٧٥-هـ"

يعتبر منصور زلزل أستاذ اسحق الموصلي، وأحد الرواد العظيمي القدر. فقد اشتهر ببراعته في العزف على العود وأنه أول من ابتكر نوعا جديدا من العيدان سمي بالعود الشبوط مما جعله يشتهر وينتشر أكثر من نظيره العود الفارسي. كما أصلح السلم الموسيقي فقد وضع وترا ثالثا في الوسط. وقام أيضا بوضع نغمة السيكاة على العود التي سميت باسمه (وسطى زلزل).

الكندي (١٧٤ هـ-٢٥٨ هـ)

يدعى أبو يوسف يعقوب بن اسحق الكندي. ولد في مدينة البصرة لكنه تلقى تعليمه في العاصمة بغداد، حيث تمكن من دراسة العلوم العقلية المنقولة من الكتب المترجمة وبالذات من اللغات اليونانية والسريانية والهندية. واشتهر الكندي في مجال الأدب والفلسفة والطب والهندسة والفلك، لذلك لقب بفيلسوف العرب. وحظي بمكانة كبيرة عند الخليفتين المأمون والمعتصم لدرجة أنه أصبح معلما لابن المعتصم "أحمد". وفي مجال الموسيقى للكندي مؤلفات عديدة مثل: كتاب رسالته في الإيقاع-

> "قام إبراهيم الموصلي بتلحين وغناء ٩٠٠ أغنية، وكان أول من علم الجواري الغناء وعرّب الآلات الغربية، واخترع القضيب الذي يشبه عصا المايسترو وقد شهد إسحق الموصلي عصر ستة خلفاء عباسيين بدءا من هارون الرشيد حتى عصر المتوكل، وذاع صيته في الفقه والشعر والأدب وبرع في الموسيقى"

رسالته في الإيقاع - رسالته في ترتيب النغم-رسالته في المدخل إلى صناعة الموسيقى-مختصر صناعة الموسيقى-رسالته في خبر صناعة التأليف-مختصر الموسيقى من تأليف النغم وصنعة العود وفي أخبار من صناعة التأليف.

الفارابي: ٢٥٦ هـ

هو أبو الكامل أبو نصر محمد طرخان، يعود نسبه إلى أصول تركية. ولد في بلاد ما وراء النهر في مدينة فاراب، لذلك تعود إليها تسميته بالفارابي، وانتقل الفارابي إلى مدينة بغداد العاصمة وللعيش فيها واستطاع أن يتعلم الفلسفة على يد معلم يسمى "أبي بشر" و"بن يونس" ثم انتقل إلى مدينة "جران" واستطاع أن يتعلم العلوم الإغريقية على يد معلم يسمى "يوحنا بن خيلان" وظهرت براعته بشكل واضح في العزف على العود بمهارة تلمة. وسمع عنه سيف الدولة الحمداني أمير الدولة الحمدانية في ذلك الوقت، فما لبث أن دعاه للإقامة هناك. وفي مدينة حلب استطاع أن يجذب الناس لسماع محاضراته التي كان يلقيها هناك ومن أشهر مؤلفاته الموسيقية:

كتاب الموسيقى الكبير: حيث جاء في مقدمته أنه قام باستنباط طريقة خاصة به لم يستطع أحد أن يجاريه فيها، وله أيضا كتاب كلام في الموسيقى وكتاب في إحصاء الإيقاع، وقد ترجمت معظم كتب الفارابي إلى اللغة اللاتينية بالإضافة إلى كتبه في المنطق والأخلاق والسياسة والرياضيات والكيمياء والفلسفة وقد أطلق عليه الغرب لقب "المعلم الثاني واشتهر عندهم باسم الفارابيوس ومن ألقابه أيضا (أكبر فلاسفة المسلمين).

زرياب

يعد زرياب من أشهر الموسيقيين في الدولة العباسية، فلقد بلغت شهرته الآفاق، فالكثير يعرفه بهذا الاسم. أما اسمه الحقيقي، فهو أبو الحسن علي بن نافع. أما سبب تسميته بهذا الاسم فيعود إلى الشبه الكبير بينه وبين طائر أسود يغرد تغريدا جميلا، بالإضافة إلى أن زرياب كان أسود اللون. ويعد زرياب أحد موالي الخليفة العباسي المهدي. ومما لا شك فيه، أن البيئة التي عاش فيها زرياب في وسط بغداد العاصمة ومخالطته للخلفاء العباسيين والعلماء والفنانين أثرت بشكل كبير في تنمية موهبته الفنية. فقد كانت بغداد تعد-في ذلك الوقت-عاصمة للثقافة والعلوم والفنون.

آلات الإيقاع والربابة طورها الغرب عبر الأندلس

”يعد زرياب أشهر الموسيقيين في الدولة العباسية وحظي بمكانة خاصة لدى الخليفة هارون الرشيد بسبب مهارته الفائقة في العزف والغناء“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تتلمذ زرياب على يد الموسيقار (إبراهيم الموصلي) والموسيقار(إسحق الموصلي) بالإضافة إلى تأثره بـ(زلزل) أشهر عازفي العود في الدولة العباسية. وقد لقي زرياب اهتماما وحظوة كبيرة عند هارون الرشيد بسبب ما تمتع به من المهارة في العزف والغناء وفصاحة اللسان، والمنطق وحضور البديهة. فقد سأله هارون الرشيد يوما عن شأنه في الغناء، فقال:

"أحسن ما يحسنه الناس، وأكثر ما أحسنه مما لا يحسنونه، ولا يحسن إلا عندك، ولا يدخر إلا لك، فإن أذنت غنيتك ما لم تسمعه أذن قبلك " فاستدعى الرشيد له بعود اسحق (أستاذه) فرفض ذلك وقال "عندي عود نحته بيدي، وأرهفته بإحكامي ولا أرتضي غيره"، فقال له الرشيد : "ما يمنعك أن تستعمل عود أستاذك"، فأجاب زرياب: «صدقت يا مولاي ولا يؤدي النظر غير ذلك، ولكن عودي وإن كان حجم عود أستاذي ومن جنس خشبه فهو يقع من وزنه في الثلث، وأوتاري من حرير لم تغسل بماء ساخن ليكسبها أنوثة ورخاوة، وبها وبمثلها اتخذتهما من مصران شبل، فلهما في الترنم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرهما من مصران سائر الحيوانات، ولهما من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب ما ليس لغيرهما"، فأعجب الرشيد ببراعته في الوصف وشأنه في الغناء، وسرعان ما نال زرياب حب هارون الرشيد وأخبره أنه سوف يكون من الموسيقيين المحبوبين لديه.

ولا شك في أن هذا الموقف لم يمر مرور الكرام، فقد أثار الموقف حفيظة أعدائه، فأشعل نار الحقد والغيرة والحسد في قلوبهم، وكان أولهم معلمه "اسحق الموصلي".

فقد صرح له يوما بكرهه له، وأنه يود أن يختار أحد الخيارين، إما أن يرحل إلى بلاد الله الواسعة، وإما أن يد الغيلة سوف تناله، ولا يسلم من المكائد والدسائس.

لذلك قرر زرياب الرحيل وغادر مع عائلته متوجها إلى المغرب الأقصى. وبعد رحلة شاقة مر خلالها على كل من الشام ومصر وليبيا استقر أخيرا بالقيروان. لكنه لم يلبث فيها طويلا، حيث أمر ملكها بجلده بسبب غنائه لأغنية مدح فيها اللون الأسود. ثم راسل أمير الأندلس هشام الأول في أن يسمح له بدخول بلاده. ولبى هشام الأول مطلبه. وما إن وطئت قدم زرياب الأندلس حتى توفي هشام الأول، وكاد زرياب يعود من حيث أتى بسبب شعوره بخيبة الظن، ولكن الأمير الأندلسي الجديد عبد الرحمن الثاني الذي خلف أباه في الإمارة. كان شغوفا بالفن وراعيا له، وعندما علم بمقدمه أرسل إليه أحد موسيقيي البلاط ويدعى منصور فاستطاع أن يثني زرياب بالعدول عن قراره بالعودة. وقد أحسن الأمير الأندلسي ضيافته فقد أسكنه في قصر ضخم واستقطع له راتبا شهريا يعينه، يقدر بحوالى مائتي دينار. فكان هذا الترحاب وميض أمل في نفس زرياب في أن يعيش حياة مستقرة يستطيع من خلالها تحقيق آماله في الوصول إلى مجد فني رفيع المستوى.

وفي الأندلس قام زرياب بتحسين صناعة العود، فقد أضاف للعود وترا خامسا بعد أن كان بأربعة أوتار. واستخدم ريشة في العزف على العود مأخوذة من ريش النسر. ثم قام بجمع الكثير من الآلات الموسيقية مثل: آلات الإيقاع والربابة التي طورها الغرب فيما بعد وعرفت باسم الكمان، وآلات النفخ الخشبية مثل المزمار، وغيرها، حتى أصبح في الأندلس كم كبير من الآلات الموسيقية. واستحدث طريقة جديدة لتعليم الغناء للتلاميذ لم تعرف من قبل.

بعدها قام بفتح معهد للموسيقى في مدينة قرطبة، وتقديرا لجهده قام الأمير الأندلسي ببناء دار سميت باسم "المدنيات" والتي تعتبر -بحق- معهدا موسيقيا في مفهومنا الحديث وأصبح زرياب عميده. ثم بدأ الكثير من الدول الأوروبية بإرسال عدد من أبنائها إلى الأندلس، وكان منهم ملك إنجلترا جورج الثاني الذي قام بإرسال ابنة أخيه الأميرة "دوبانت".

”لقب الكندي «بفيلسوف العرب» وحظي بمكانة كبيرة لدى الخليفة المأمون واختاره المعتصم ليكون معلم ابنه أحمد، وكتب العديد من المؤلفات الموسيقية“

أثر زرياب في أوروبا

مما لا شك فيه أن ما قام به زرياب من تطوير لفن الموسيقى في الأندلس كبير. وامتد تأثيره إلى الدول الأوروبية المجاورة، لذلك عرفت أوروبا لأول مرة البناء الإيقاعي للموسيقى، وعرفت أيضا الزخرفة اللحنية والتدوين الجدولي. كذلك انتقلت إلى أوروبا آلات موسيقية عرفت بأسمائها العربية مثل العود والقيثارة والجيتار والنقار والدف والطبل والطنبوره والناي والمزمار والقانون وغيرها.

عرفت أيضا الآلات الوترية عن طريق آلة الربابة لدرجة أن الفرنسيين قاموا بصنع آلة تشابه آلة الربابة العربية لدرجة كبيرة وسموها "ريبب" أما الإيطاليون فقاموا بصنع الآلة نفسها وسموها "روبيكا" مما يدل على أنها اشتقت من كلمة الربابة. أما آلة العود فقد كانت معروفة في أوروبا ومنتشرة فيها لدرجة كبيرة إلى أن ظهر البيانو في القرن ١٧م. لذلك يعتبر زرياب بحق هو رائد التجديد الموسيقي في القرون الوسطى ◆

خطوط حديثة أوجدتها شركات صانعة البرمجيات

ثلث كومبيوتر

ثلث بخط اليد

الكمبيوتر من أبرز إنجازات القرن العشرين في مجال التكنولوجيا، وقد وجد فيه الناس حلولا كثيرة لمشاكل كانوا يعانون منها، خصوصا في مجال اختصار الزمن اللازم لإنجاز أعمالهم، لكون السرعة هي سمة مهمة من سمات هذا العصر. وكان لاستعمال هذا الجهاز آثار إيجابية في نواح وسلبية في نواح أخرى من الحياة، فقد خلق الأزمات والحلول المناسبة، وأدى ظهوره إلى مهن جديدة مثلما أدى إلى تراجع مهن أخرى، بل إلى انقراضها، ومن المهن التي تأثرت مهنة **الخط العربي**.

سمير رفعت - لبنان

خطر الكمبيوتر على الخط العربي

إن وجود هذا الجهاز أدى إلى إيجاد بديل أكثر كفاءة وأكثر سرعة ووثوقية ودقة في إنجاز الأعمال التي يستفيد منها الخطاط في دعم التصاميم الإعلانية، الأمر الذي أدى إلى الاستغناء عن الخطاط في مجالات الإعلان، والإخراج الصحافي وعناوين أغلفة الكتب، تلك المجالات التي كانت تشكل العامل الحاسم في كسب العيش بالنسبة للخطاط، الأمر الذي يشير إلى نتائج لا يمكن التنبؤ بها لمصير حرفة الخط العربي، فمن جهة لن يكون هناك حافز يجعل المهنة تنتقل من الآباء إلى الأبناء لغياب الدافع الاقتصادي، ومن جهة أخرى سيدفع الخطاطين الحاليين للعمل على تغيير الاهتمام لجهة تحويل الخط العربي باتجاه الفن التشكيلي، كما أن البدائل التي وضعها الكمبيوتر لنماذج الخط العربي قد تعاملت معه كبنى جامدة ليس فيها روح الخط العربي ورقته ومرونته، بل اكتفى باعتماد كتل برمجية (محارف) تعاملت مع الحروف العربية، ليس على أنها حروف مرنة قابلة للمط وتغيير السماكة والانحناء بل كتل جامدة يضعها الكمبيوتر على السطر في مكان محدد عند الطلب.

عندما وجد أول نظام لتشغيل الكمبيوتر عام ١٩٨١ (نظام DOS) كان نظاما قاسيا صعبا، وكان يعمل باللغة الإنجليزية فقط، وكل من لا يجيد هذه اللغة لا يستطيع التعامل معه. وأي خطأ مهما كان صغيرا فإن الحاسب يرسل إليك رسالة تشير إلى خطأ في تزويد التعليمات، الأمر الذي كان سببا كافيا للحد من انتشار الحاسب في العالم على الرغم من أهميته التقنية.

إلا أن طموح شركات الكمبيوتر كان أكبر بكثير لتسويق أكبر عدد ممكن من الأجهزة في العالم، وكانت الضرورة ملحة لتحويل الكمبيوتر ليصبح أكثر عالمية International وكان عليهم أن يجعلوا الكمبيوتر يعمل بكل اللغات الوطنية للشعوب Local Languages لتوسيع رقعة انتشار هذا الجهاز لأسباب تسويقية. وراحت الشركات الصانعة للبرمجيات تعتمد أساليب برمجية ومبدلات Compilers تبدل الحروف الإنكليزية إلى حروف جديدة تعبر عن لغات العالم المختلفة، فاعتمدت حروف اللغات الأخرى على شكل رسوم جامدة أو رموز أو كتل يتم تبديلها داخل الحاسب بالحروف الخاصة بالآلة، فالحرف /هـ/ مثلا يظهر على الشاشة على شكل الحرف العربي /هـ/ ولكن الحاسب لا يقراه إلا كرمز جامد يضعه في المكان المناسب عندما يطلب منه وضعه هناك.

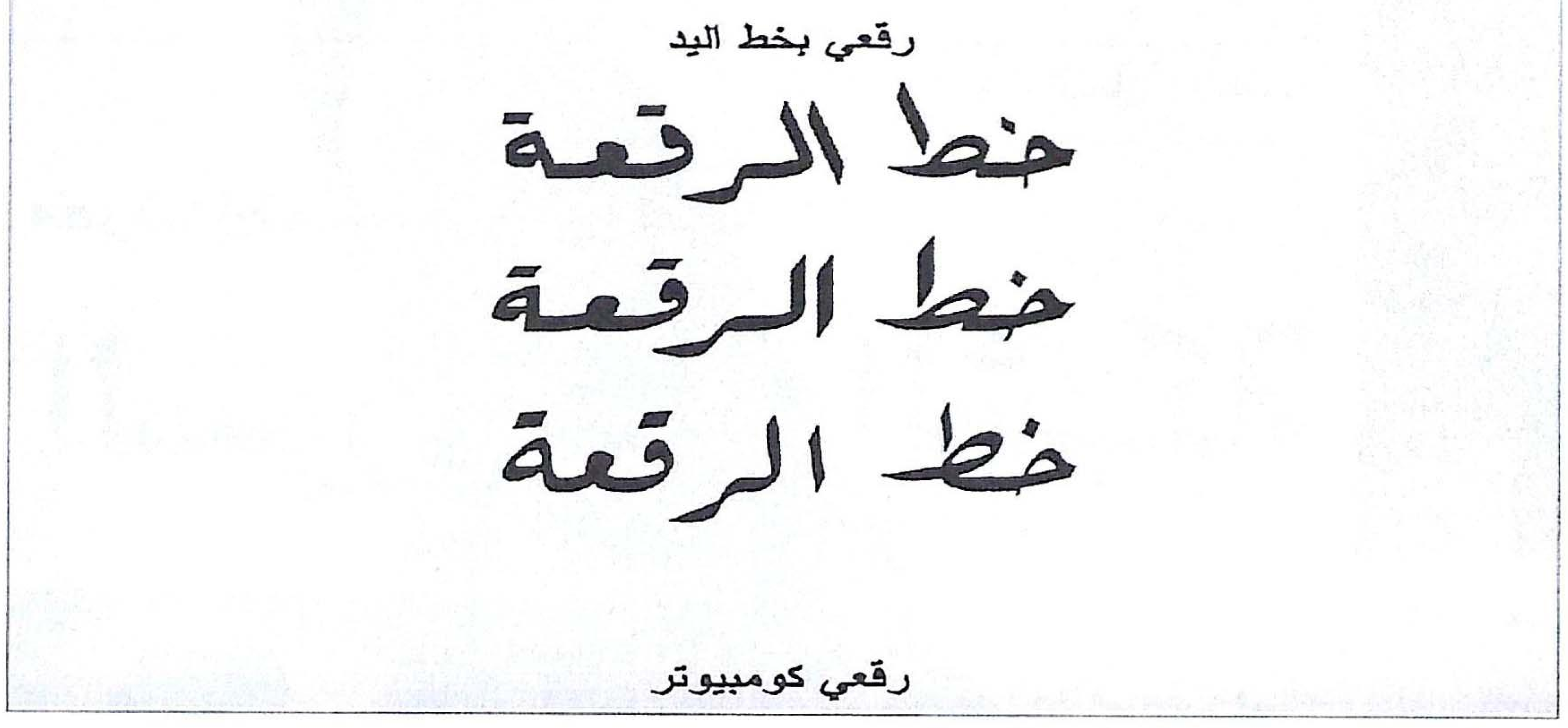
> الخط العربي خط متراكب، لين، للحرف الواحد فيه أشكال مختلفة حسب المكان الذي يوضع فيه وحسب الحرف الذي يسبقه أو الذي يليه

لكن المشكلة أن الخط العربي هو خط متراكب لين للحرف الواحد فيه أشكال مختلفة حسب المكان الذي يوضع فيه وحسب الحرف الذي يسبقه أو الحرف الذي يليه. بينما الخط الإنجليزي مثلا هو خط متقطع الحروف فيه كتل يمكن وضع بعضها بجوار بعض بسهولة ويسر ودونما مشاكل، وللحرف الواحد شكل واحد على الدوام، وعلى الرغم من النجاح الكبير الذي حققته الشركات صانعة البرمجيات في إيجاد بدائل مثل الخط النسخي، كما ظهرت نسخ مختلفة كان آخرها الأكثر تطورا وهو الأقرب إلى روح الخط النسخي العربي، إلا أن المشكلة ظلت قائمة في الخطوط العربية الأخرى التي تحتاج إلى مرونة وانحناءات مثل الديواني والثلث والفارسي والرقعة.

من أجل ذلك نُفذت دراسة علمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً..



ميدانية لمعرفة تأثير هذه الآلة الجديدة في الخطوط العربية والبدائل التي أوجدها الكمبيوتر، ومعرفة التأثير السلبي للكمبيوتر في مهنة الخط العربي لجهة تقليل عدد المهتمين باحتراف الخط العربي، كما أجريت استبانة ميدانية لمجموعة من الخطاطين لتحديد حجم الأضرار التي أحدثها الكمبيوتر في مهنة الخط العربي.

إن الحفاظ على الخط العربي هو مسألة مهمة لما يحمله من خصائص تعبر عن خصوصية منطقتنا العربية وعن تراثها الثقافي والفكري والإبداعي، فهو يحمل الكثير من الميزات الفنية والزخرفية التي تعبر بحق عن سمات بلادنا، فالحفاظ على الخط العربي من التشويه والاندثار والتراجع يعتبر مسألة مهمة في ظل عالم يتحول شيئا فشيئا إلى عالم الثقافة الواحدة، عالم لا مكان فيه للثقافات الأخرى «نظام العولمة» وأدواته التي يشكل الكمبيوتر أحد أبرزها.

من ناحية أخرى تبرز أهمية الحفاظ على الخط العربي كونه يمثل بالنسبة لواحدة من شرائح مجتمعنا المصدر الأساسي والوحيد للرزق في حياتها، حيث قيل فيما مضى عن حسن الخط وما له من آثار في القدرة على تحصيل المال وكسب العيش في فترات زمنية مختلفة من تاريخنا العربي: حسن الخط من مفاتيح الرزق. وقيل أيضا: الخط للأمير جمال وللفتى كمال وللفقير مال.

أما الآن وفي السنوات العشر الأخيرة، أخذت حرفة الخط العربي تمر في منعطف مهم بسبب الخدمات المجانية التي راح يقدمها الكمبيوتر لمن يجيد الخط ولمن لا يجيده على حد سواء.

ومن خلال الاستبانة التي شملت ٤٤ خطاطا من مدينة دمشق كانت النتائج التالية: لقد ميز الخطاطون الذين جرت عليهم الاستبانة بين أمرين مهمين بالنسبة لأثر الكمبيوتر في المهنة:

الأول وهو أن الكمبيوتر قد قدم خدمات جليلة لحرفة الخط كحرفة من ناحية تمكين الخطاط من تنفيذ ما يخطه على المواد المختلفة من خشب وورق وبلاستيك وعظم ومعدن وغيرها من مواد وإجراء التأثيرات المختلفة عليها من قص بواسطة الآلات القاطعة الملحقة بالكمبيوتر، ومن حفر بوساطة آلات الحفر التي أصبحت اليوم بإمكانها أن تحفر في المعادن القاسية أعقد الزخارف والخطوط ولأعماق حفر تصل إلى ٥ ميليمترات، وبدقة متناهية تعجز يد الإنسان عن تنفيذها.

كما أن الخطوط الفنية التي ابتكرتها شركات البرمجيات المتخصصة في تصنيع الخطوط تعتبر أكثر كفاءة من الخطوط الكلاسيكية كالنسخ والديواني وغيرها من الناحية الإعلانية.

هذا أمر بالغ الأهمية من الناحية الاقتصادية للخطاط في هذا العصر الذي يحتاج إلى السرعة والجودة والحجوم الكبيرة التي لا يستطيع الخطاط أن ينفذها بكفاءة الحاسب نفسها.

الثاني: هو الأمر الذي يحصر الضرر الأكبر من الكمبيوتر من الناحية الاقتصادية في أولئك الخطاطين الذين لا يزالون يكسبون العيش من الكتابة بالقصبة، والذين راحوا يفكرون جديا في العمل على طرق جوانب جديدة ضمن الحرفة نفسها من عمل في الإعلان أو الإخراج الصحافي على الحاسب وغير ذلك.

> ”سيبقى الطلب قائما على الخط العربي،
> مهما تطورت علوم الحاسوب، لأن فيه رعشة
> الفنان الإنسان التي تبعث الحياة في الحروف
> فتجعلها أقرب إلى القلب“

كما اعتبر البعض أن تذوق العامة للخط العربي الأصيل سيبقي الطلب قائما على خط القصبة مهما تطورت علوم الحاسب، لأن فيها رعشة الفنان الإنسان التي تبعث الحياة في الحروف فتجعلها أقرب إلى القلب من تلك الرموز الجامدة اليابسة التي يصفها الحاسب بعضها إلى جانب بعض فتشكل جملا تفيد الإنسان في أغراض محددة.

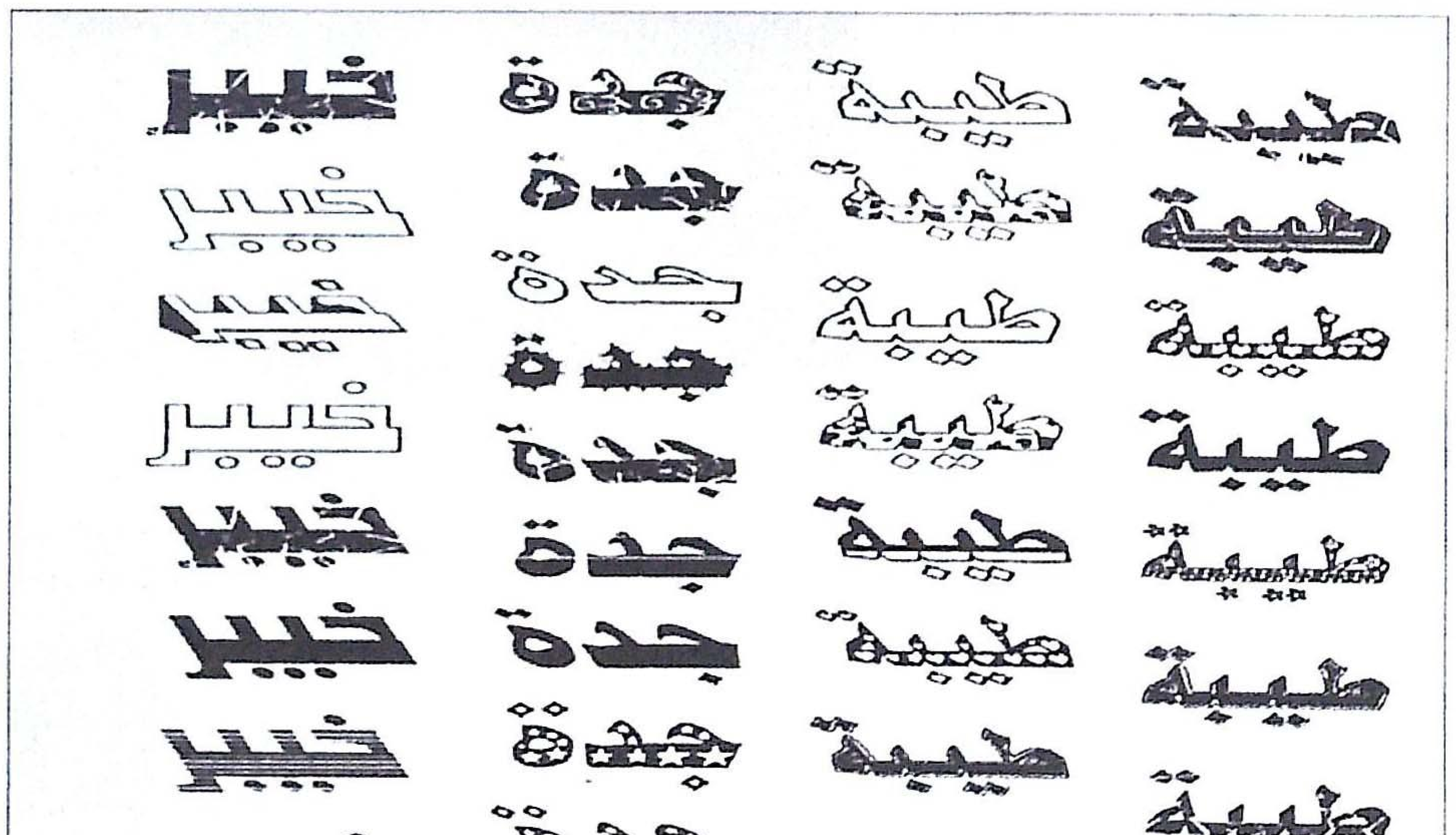
ومن خلال قراءتنا للنتائج التي حصلنا عليها من خلال الاستبانة التي شملت ٤٤ خطاطا هم الأشهر في دمشق كان شبه الإجماع على القضايا التالية:

- إن مهنة الخط العربي في أزمة ولا يعرف أي منهم إلى أين ستؤدي بهم الأمور.
- إن الكمبيوتر أثر سلبا في الوارد الاقتصادي للخطاط.
- إنهم لا يفكرون على الرغم من الأزمة في تغيير المهنة، وأن ١٢ فقط منهم حريصون على أن يحترف أولادهم مهنة أبائهم.

وكان ٢٤ من بين الخطاطين الـ ٤٤ قد اقتنوا جهاز الكمبيوتر في عملهم، و٣٢ منهم اعتبروا أن جهاز الكمبيوتر قدم تسهيلات لهم في العمل، و٢٧ رأوا أن في الخطوط التي ابتكرها الكمبيوتر تحديثا للخط العربي، و٣٥ منهم اعتبروا الخطوط البديلة التي أوجدها الكمبيوتر ليست بدائل جيدة للخطوط العربية الأصلية، و٢٥ اعتبروا أن الكمبيوتر لا يلغي دور الخطاط و٣٤ وافقوا على أن الكمبيوتر يؤثر في الحياة المهنية للخطاط سلبا، و٢٨ اعتبروا أن آثار الكمبيوتر السلبية لا يمكن تحديدها أو تجاوزها.

كما بينت النتائج أن ٥ فقط هم الذين يفكرون في تغيير المهنة، وأن ٣٢ لا يحبذون أن يصبح أولادهم خطاطين.

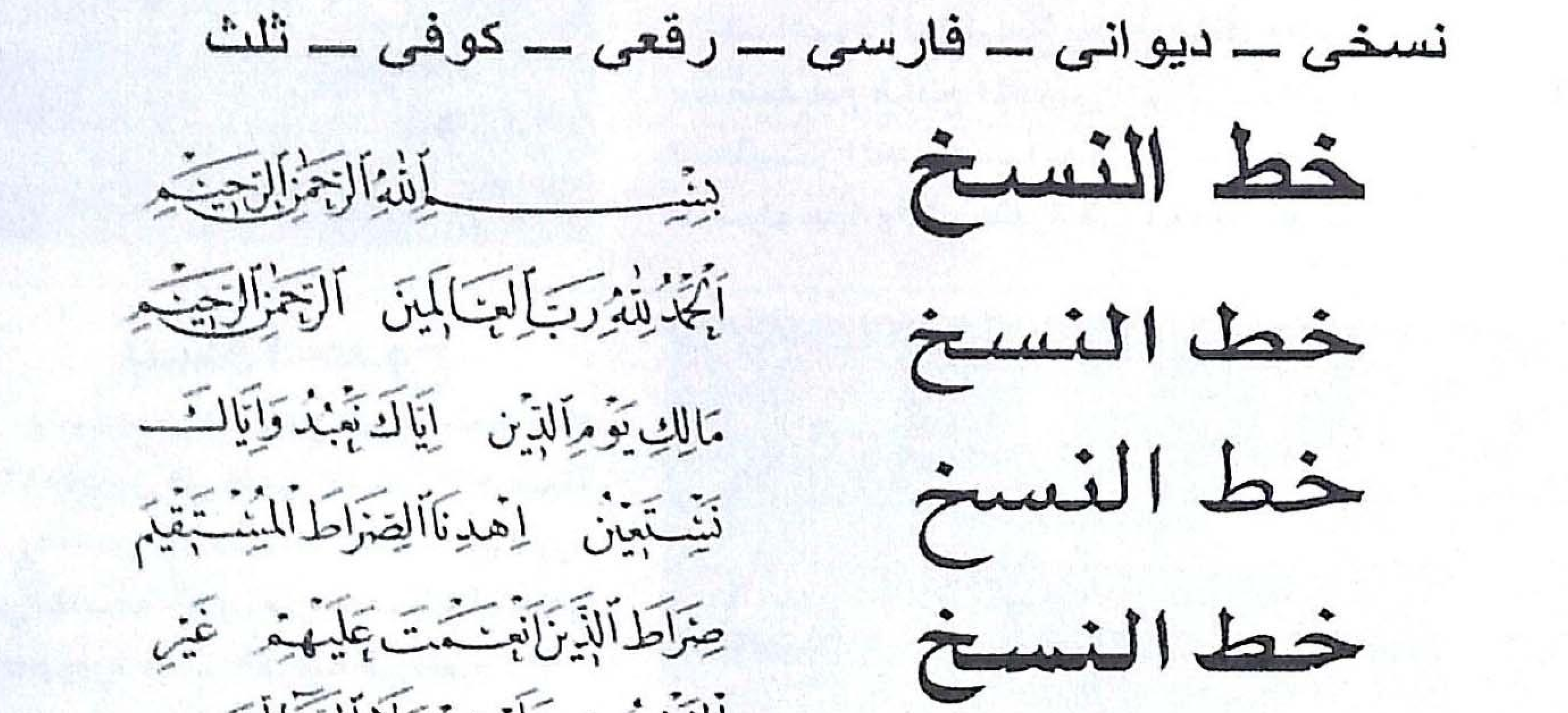
إن هذه النتائج تشير وبوضوح إلى أزمة حقيقية يعيشها الخطاطون من الأثر السلبي للكمبيوتر في لقمة عيشهم كما أن الخطر المحدق بهذا الفن واضح، لأن الأرقام تشير إلى قلة عدد المهتمين بتعلم الخط في المستقبل خاصة أن معاهد تعليم الخط العربي قليلة نسبيا ◆



خطوط حديثة أوجدتها شركات صانعة البرمجيات

مقارنة بين الخطوط العربية الأصيلة الستة

نسخي — ديواني — فارسي — رقعي — كوفي — ثلث

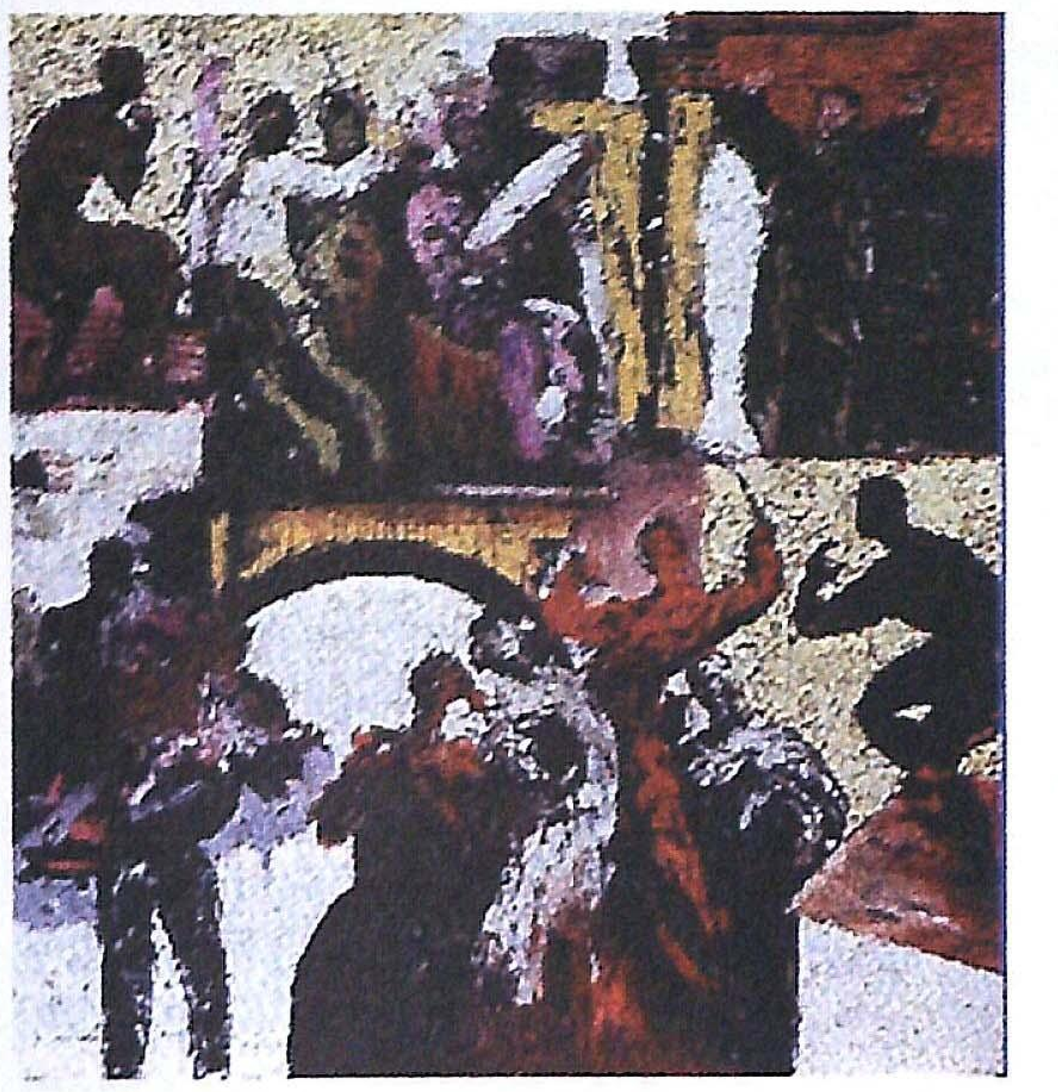


مع الخطوط ذاتها التي وضعتها شركات البرمجيات كبديل لتلك الخطوط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

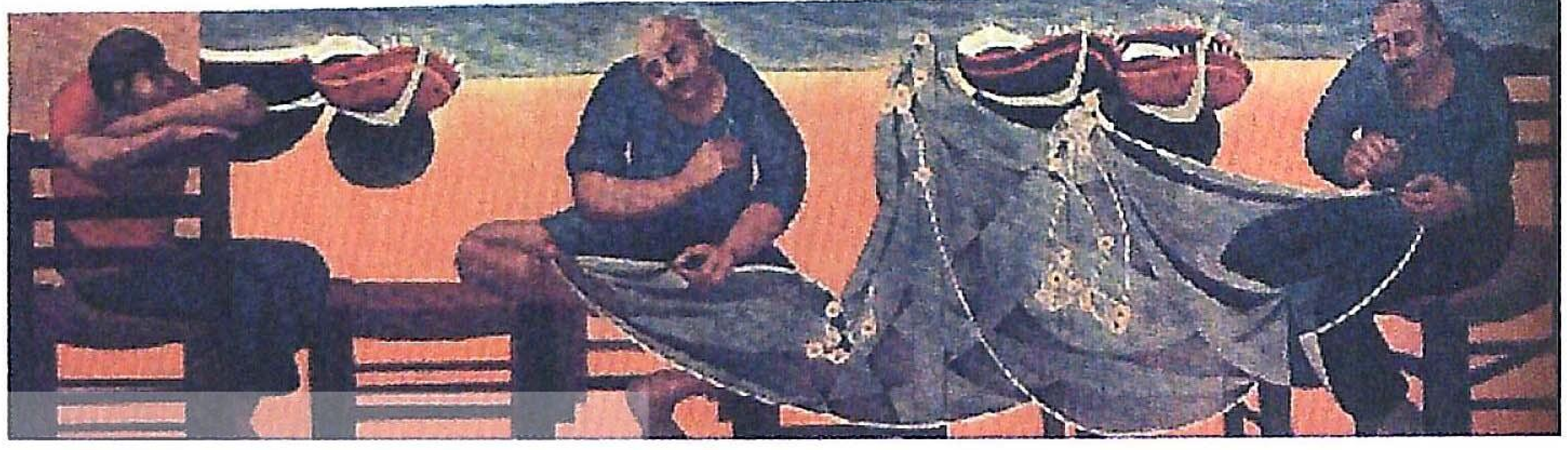
www.syria-online.com/finearts/artists.htm هذا هو الموقع الرسمي لنقابة الفنون التشكيلية الذي يقدم معلومات عن أهم الفنانين التشكيليين في سورية. اخترت بعضا منهم لعرض أعمالهم الفنية على اختلافها، ونبذة عن حياتهم الخاصة ومسيرتهم الفنية وعطاءاتهم الثقافية. الموقع مقدم باللغة الإنجليزية، ليتيح فرصة التعرف على أكبر عدد ممكن من المهتمين بالشأن الثقافي والفني.

ميس العثمان - الكويت



معرضاً لخمسة وثلاثين فناناً

التشكيل السوري على الشبكة



لؤي كيالي

ولدي لؤي كيالي سنة ١٩٣٤، وتوفي عام ١٩٧٨، درس التصميم الداخلي والديكور في أكاديمية الفنون الجميلة في روما في السنوات من ١٩٥٦ - ١٩٦١، يستخدم لؤي في أعماله ولوحاته وجوهاً تحمل الحزن والأسى، ليظهر العواطف الداخلية والتراجيديا لبني البشر ويبرز وجعهم الخارجي. كما استخدم الفن كأداة لإظهار مآسي البشر. الحزن الصامت، العيون ذات النظرة العميقة، الأصابع الطويلة، خطوطه غير محددة النهايات، كلها أصبحت رموزا لرسوماته وأعماله، وأشبه بتوقيعه الفني الخاص. إن حياة لؤي كيالي الخاصة كانت عبارة عن تراجيديا، تراثه الفني يعد الأغنى في سورية إلى اليوم. يحتل لؤي كيالي مكانة خاصة في قلوب وعقول الفنانين السوريين خاصة والعرب عامة.

فاتح المدرس

يعد فاتح المدرس من أشهر الفنانين التشكيليين في سورية، ذو حس فني رفيع المستوى وفريد من نوعه قد لا يضاهيه فيه أحد. لقد نجح المدرس في تطوير لغته الفنية، الأمر الذي جعل لأعماله طعماً خاصاً وبصمة مميزة لا تخطئها العين من خلال رسوماته ذات الحس المميز، فإنه يتطرق لحياة الإنسان والصعوبات التي تواجهه في معيشته ولكل العقبات المحيطة به. يركز المدرس في وحداته وعناصره الفنية على التراث والوجوه القروية الريفية التي تحمل سمات البساطة بحيث تشعرنا بتلك الهوة الواضحة بين أولئك وإنسان المدينة، كما يستخدم فاتح المدرس ألوانا بتأثيرات مختلفة ليظهر الجانب الدرامي للوحة، ويركز على الميثولوجيا والأسطورة في معظم أعماله.

أحمد معلا

ولد أحمد معلا في سورية في العام ١٩٥٨، حصل على دبلوم الاتصال المرئي من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ثم واصل دراسته في فرنسا في الفنون الجميلة كذلك. يشغل أحمد معلا الآن منصب بروفيسور في جامعة دمشق وهو مصمم محترف للجرافيكس ورسام من الدرجة الأولى، بإمكانك أن تجد توقيعه على العديد من الملصقات والأغلفة والجداريات.
لقد حاز أحمد معلا جائزة أفضل ملصق أجنبي لمسابقة أقيمت في «ميونخ»، كذلك منح الجائزة الأولى في مسابقة الملصقات الدولية التي أقيمت في ألمانيا العام ١٩٨٨.

مصطفى علي

ولد مصطفى علي في اللاذقية في العام ١٩٥٦، درس في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق قبل أن يكمل دراسته في إيطاليا، إنه النحات السوري الأول في هذا الموقع الإلكتروني. معظم أعماله النحتية مصنوعة من البرونز، وقد لاقت منمنماته النحتية نجاحاً شعبياً هائلاً في معارض سورية متعددة. وامتدحه الفنان نذير نبعة قائلا: «إنه أسطورة حقيقية، الماضي والحاضر، القديم والحديث، إن الذاتي وغير الذاتي في أعماله مدمجان معاً في مزيج من المعاني والتجريد الثقافي الجدلي. كل هؤلاء خلطوا وشكلوا في مزيج من البرونز ليعطوا في النهاية تصوراً خاصاً حول زمن ومكان محددين». إن لمسات مصطفى علي النحتية إنما تشبه في تركيبتها حصان طروادة، لأنها تسمح لنفسها بالولوج في خيال المتفرج قبل احتلال عقله وذاكرته لتسكنها على المدى الطويل.

بسام دحدوح

ولد بسام دحدوح في دمشق عام ١٩٦٤، درس في كلية الفنون الجميلة في دمشق، وحصل على درجة الدكتوراه في «فلسفة الفن» من جامعة حلوان في جمهورية مصر العربية في العام ١٩٩٧. تغلب الحداثة والاستمرارية على تصاميم دحدوح وأعماله، وتبين لوحاته خطوطاً حرة في ديناميكية الرسم لديه. الألوان والخطوط في لوحات بسام دحدوح هي عبارة عن عناصر متسقة بعضها مع بعض، تتداخل لتنتج نسيجاً مترابطاً من التأثير البصري، الذي يقدم الكثير للعمل ولعشاق الفن التشكيلي.

نذير نبعة

ولد نذير نبعة في دمشق سنة ١٩٣٨، درس الرسم والفن في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، ومن ثم أكمل تعليمه في كلية الفنون الجميلة في باريس. يعد نبعة أحد أشهر الفنانين التشكيليين في سورية، وأعماله الفنية تحمل تصميمات راقية وخطوطاً منسقة، أتاحت له الفرص لإحراز الشهادات التقديرية والميداليات، إضافة إلى حصوله على جائزة بينالي القاهرة الدولية. لقد عرض نبعة عدداً كبيراً من أعماله الفنية ولوحاته في الكثير من المعارض في كل من سورية، مصر، الأردن، لبنان وعدد من العواصم الغربية أيضا.

ARCHIVE
archivebeta.Sakhrit.com

على بعد مائة متر من قلعة صلاح الدين الأيوبي - شرقي القاهرة - وبمساحة ٨ آلاف متر مربع، يقع أعظم مساجد مصر في العصر المملوكي، مسجد السلطان حسن، آية تجل عن الوصف في فن العمارة الإسلامية ليس في مصر فحسب، بل في العالم الإسلامي كله، تطالعك هذه الآية بمئذنتين شامختين، وواجهة وصفها المؤرخون والعلماء بأنها أجمل واجهات المساجد المصرية على الإطلاق.

في هذه السطور، نرصد قصة إنشاء هذا المسجد، والحكايات الكثيرة المحيطة بهذا الأثر العظيم الذي شُيد قبل ما يقرب من ستة قرون ونصف القرن.

أحمد النجمي - مصر

مسجد السلطان حسن.. «هرم» بناه المصريون في العصر المملوكي

http://Archivebeta.Sakhrit.com

مسجد السلطان حسن

«والله لولا أنني لا أحب أن يقال إني بدأت عملاً فلم أكمله، لأوقفت عمارة هذا المسجد!»، هكذا قال السلطان حسن، بعد أن أرهقته تكاليف بناء مسجده العظيم، وبعد أن طالت الأيام من دون أن يتم، حتى بلغت مدة البناء ١٠٩٥ من الأيام!

واختلف المؤرخون المعاصرون للسلطان حسن - والعصر المملوكي عموماً - حول تكلفة البناء، فمن قائل إنها خمسون ألف درهم في كل يوم، إلى قائل إنها ثلاثون ألفاً في اليوم، غير أن مؤرخ العصر المملوكي الأشهر «ابن تغري بردي» أتابك العسكر، وصاحب الموسوعة التاريخية الضخمة «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة»، أكد أن تكلفة البناء في حدود عشرين ألف درهم في اليوم الواحد، وقال: «... وعمل فيه العاملون ثلاث سنين بلا راحة ولا قعود في يوم أو ليلة!».

وهكذا، فإن مسجد السلطان حسن، يكون الأكبر تكلفة من بين مساجد مصر الإسلامية جميعاً، بما في ذلك الجامع الأزهر الشريف، وهو - كذلك - الأطول في مدة بنائه.

وقصة تشييد هذا المسجد مرتبطة أشد الارتباط بتاريخ منشئه، فبعد أن أنفق عليه آلاف الدراهم، وقضى الأيام الطوال ينتظر اكتمال بنائه، شاءت الأقدار أن يكون المسجد ضريحاً للسلطان حسن، فكأنما كان يجتهد في بناء قبره - لا في بناء مسجد فحسب - دون أن يدري.

ولنعد إلى القصة من بدايتها.

لعل السلطان «الناصر محمد بن قلاوون» هو أقوى سلاطين العصر المملوكي البحري، وأطولهم في مدة الحكم، وأعظمهم بطشاً، وأحسنهم تدبيراً، غير أن أبناءه الذين تواتروا على عرش السلطنة المصرية لم يوهبوا من ذلك كله شيئاً، فدخلت البلاد في حلقة مفرغة من الاضطراب السياسي، وسيطرة أمراء المماليك على السلطان، وصار أمراً مألوفاً أن يستيقظ الناس ليجدوا سلطانهم مخلوعا محبوسا في السجن، وأخوه أو عمه أو أحد قواده، يحتل محله في القلعة، التي كانت مقر الحكم المملوكي، ثم العثماني من بعده.

وفي هذه المرحلة شديدة الاضطراب، جاء السلطان حسن إلى الحكم، وهو الذي ورث عن أبيه شيئا من القوة وحسن التدبير والدهاء. جاء «الناصر ناصر الدين الحسن بن الناصر محمد بن قلاوون» - هذا هو اسمه بالكامل - إلى سدة العرش في عام ٧٤٨هـ - ١٣٤٧م، لكنه لم يكمل أربع سنوات في الحكم حتى تآمر عليه أمراء من المماليك - معظمهم ممن كانوا فيما مضى من مماليك أبيه الناصر محمد - وخلعوه وسجنوه سنة ١٣٥١م. وعين المماليك - بدلا من الحسن - أخاه الصالح بن قلاوون، وكان لم يزل بعد غلاماً لم يبلغ الحلم، فاستبدوا بالعرش من دونه، ودخلت البلاد في طور الفوضى الكاملة.

ومن خلال جواسيس السلطان حسن في القصر، أحكم السلطان المخلوع المسجون تدبيره، فخلع أخاه الغلام (الصالح) وأطاح بالمماليك الذين أطاحوا به بالأمس، وعاد إلى الحكم في عام ١٣٥٢م.

استقر الأمر للناصر حسن بن قلاوون، وصفى الانقلاب الذي دبر ضده تصفية تامة، ودانت له السلطنة، وعاد للحكم - هذه المرة - أكثر دهاء وحنكة، وأقل صبرا على خصومه، وأقرب إلى البطش بهم منه إلى الرحمة والعفو! فشعر الناس بالأمان، بعد أن صار على العرش شاب قوي عاقل مدبر، أعاد إلى البلاد أمنها وثرواتها المنهوبة. استمر حكم السلطان حسن - في مدته الثانية - سبع سنوات وبضعة أشهر، خصص منها السنوات الثلاث الأخيرة لتشييد مسجده العظيم، ولكن مؤامرات المماليك غافلته، وقتلوه وهو بعد في سن الشباب، ليستبدوا بالحكم من جديد ويولوا الغلمان الصغيرة، وما لبثت السلطنة المملوكية البحرية - برمتها - أن قوضت أركانها بعد ذلك بمدة بسيطة، لتحل محلها السلطنة المملوكية الجركسية على يد المملوك القوي الباطش (الظاهر برقوق).

لعل تشبيه بعض دارسي العمارة الإسلامية وعشاقها لمسجد السلطان حسن بأنه «الهرم الذي بناه المصريون في العصر الإسلامي»، لا يفتقد الدقة التاريخية والأثرية، فقد استغرق بناء هذا المسجد من المال والجهد ما لم يستغرقه بناء مسجد في مصر كلها، وهذه واحدة.. أما الثانية فهي أن السلطان حسن قد أراد أن يضمن لجامعه الخلود ومقاومة تعديات الزمن، بعد أن رأى المساجد الفاطمية والأيوبية، تتهالك، وتوشك أن تنهار وينفض من حولها عشاقها، فاستعان بأحجار الأهرام في بناء مسجده، وهنا لابد من وقفة مع قضية مهمة في تاريخ العمارة الإسلامية المصرية وهي حدود استعانة السلاطين «البنائين» بأحجار الأهرام في تشييد مبانيهم.

لم يكن السلطان حسن بطبيعة الحال أول من استعان بأحجار الأهرام لبناء مسجد أو مدرسة أو خانقاه، إلى آخر مسميات العمارة الإسلامية... فقد سبقه إلى ذلك كثيرون، أولهم «أحمد بن طولون» - رأس الدولة الطولونية في مصر - والذي حكم مصر قبل السلطان حسن بما يقرب من خمسة قرون، فقد استعان بأحجار الأهرام في تشييد جامعه الشهير بالقاهرة، الذي يحمل اسمه إلى اليوم في قلعة الكبش بحي السيدة زينب، وقال بعض المؤرخين إن جوهر الصقلي قد فعل الشيء نفسه في بنائه للجامع الأزهر الشريف، غير أن أشهر الأبنية التي شيدت من أحجار الأهرام هي أبنية السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي، والتي استخدم في بنائها أحجار أكثر من هرم فرعوني! وبعد السلطان حسن، استخدم السلاطين المماليك أحجار الأهرام في بناء

> "استمر بناء المسجد ثلاث سنوات بلا راحة، وتكلف البناء عشرين ألف درهم في اليوم الواحد، مما يعني أنه المسجد الأكثر تكلفة من بين كل مساجد مصر الإسلامية"

مساجدهم مثل السلطان برقوق، وابنه السلطان فرج بن برقوق والسلطان قايتباي.

غير أن الإنصاف يقتضي إبراز حقيقتين في هذا المقام: «الأولى أن السلطان حسن لم يبن مسجده بأحجار الأهرام من ألفه إلى يائه، وإنما استعان بأحجار الأهرام لتدعيم البناء، كما أنه لم يلجأ إلى هدم هرم أو فك أحجاره لبناء المسجد، بل لجأ إلى بقايا أحجار تساقطت مع الزمن من الأهرام.

وقد يقول قائل: كيف لمخلوق أن يفكك أحجار هرم فرعوني؟ ثم إذا كان هؤلاء السلاطين جميعاً قد استعانوا بأحجار الأهرام لبناء منشآتهم، كيف - إذن - بقيت الأهرام الثلاثة مكتملة الهيئة كما نراها اليوم؟

والرد - الذي صار متفقاً عليه بين العلماء الآن - أن هؤلاء السلاطين لم يفككوا أحجار الأهرام الثلاثة الشهيرة بالجيزة، وإنما استعانوا بأحجار الأهرام الصغيرة التي تنتشر في هضبة الجيزة، والممتدة حتى سقارة جنوباً والتي يبلغ عدد المكتشف منها - إلى الآن - ٩٨ هرماً، ومعظمها لا يزيد ارتفاعه على خمسة عشر متراً، وهي متهالكة ضعيفة، بناها بعض ملوك الفراعنة في عصور فقر واضطراب سياسي، بخلاف الأهرام الشهيرة التي بنيت في أوج قوة الملوك الفراعنة.

ومسجد السلطان حسن ليس مجرد مسجد أو دار عبادة، وإنما يحتوي - إلى جانب ذلك - مدرسة وضريحا.

فأما المدرسة، فهي طراز انتشر في العصر الأيوبي، وقد لجأ إليه السلطان صلاح الدين وخلفاؤه من بعده، لتعليم المصريين الفقه على المذاهب السنية الأربعة، بعد عقود طويلة من الحكم الفاطمي الشيعي الإسماعيلي. لقد كان هدفهم هو التخلص من أي شوائب لهذا المذهب في مصر، لأن بقاءه يعني الاضطراب السياسي، وإمكان وقوع انقلاب يعود بالفاطميين إلى الحكم في مصر.

واستمر بناء المدارس في العصور المملوكية، برغم زوال المخاوف السياسية من (التشيع)، بل وتوسع السلاطين في تشييدها، وصار من النادر أن يبني سلطان جامعاً من دون أن يلحق به مدرسة، وكتاباً، وضريحاً، وأحياناً يلحق به سبيلاً وبيمارستاناً (مستشفى) مثل بيمارستان وجامع قلاوون الأشهر بالجمالية في قلب قاهرة المعز.

وهكذا يتكون مسجد السلطان حسن من: جامع ومدرسة وضريح، والناظر إليه من الخارج تطالعه واجهة توصف بأنها الأجمل بين واجهات المساجد، يبلغ ارتفاعها (١١٣) قدماً، وتعلوها منارتان على طراز (القلة) الذي شاع في العصور المملوكية، وتتكون فيه المنارة من قاعدة مربعة، ثم عدة طوابق ذات أضلاع خمسة أو ستة، ولكل طابق شرفة، ثم تنتهي بقبة صغيرة (قبيبة) ثم الهلال الإسلامي الشهير، وبين المنارتين قبة عميقة التجويف، خالية من النقوش.

ومن الداخل، يجد الزائر نفسه أمام صحن واسع مكشوف، وأربعة أجنحة موزعة على الجهات الأربع، كل جناح يسمى (إيوانا) وكل إيوان يدرس فيه مذهب من مذاهب الفقه السني الأربعة، هذه الأواوين الأربعة تكون - معاً - المدرسة، وأكبرها هو الإيوان الذي يحتوي القبلة، أي الإيوان الجنوبي، ويعد «إيوان القبلة» في مدرسة السلطان حسن أكبر إيوان - لا في

تفاصيل المئذنة الشرقية

http://Archive.Sakhrit.com

إحدى نوافذ المسجد وتبدو فوقه طبقات من القرنصات

مصر فحسب - بل في العالم الإسلامي كله، ومساحته أكبر من مساحة إيوان كسرى الفرس الذي وقف الشاعر البحتري على أطلاله وأنشد في ذكر عظمته وبهائه قصيدة من أبدع وأشهر قصائده! وذكر صاحب «النجوم الزاهرة» أن تكلفة هذا الإيوان - وحده - بلغت مائة وعشرين ألفا من الدراهم.

إلى جوار الجامع والمدرسة يوجد الضريح، وأخشابه مزينة بآيات مكتوبة بالخط الكوفي وماء الذهب، ويعد من أروع الأضرحة المملوكية معماراً وزخرفاً، وموقعه تحت القبة مباشرة، وزائر المسجد، إذا دخل ضريح السلطان أمكنه تأمل جمال تجويف القبة من الداخل، وروعة «القرنصات» التي تزين قاعدتها وتبلغ ست طبقات من المقرنصات.

ويبدو أن تحويل الأضرحة لجزء أساسي من المساجد - ولاسيما في العصور المملوكية - هو نتاج مزاوجة حضارية بين الفراعنة والمسلمين.

وإذا كانت الميثولوجيا المصرية القديمة تقدس الموت وتعده مرحلة (البرزخ) نحو الخلود، وتشيد من أجله أبهى الأهرام والقبور - ووادي الملوك وأهرام الجيزة ومقابر سقارة أبرز أدلة على ذلك - فإن الاستعداد للحياة الأخرى يقتضي - وفقاً للعقيدة الإسلامية - التزود بخير الدنيا - والآخرة - عن طريق العمل الصالح، وأفضل هذه الأعمال هو التقرب لله تعالى ببيت جليل جميل يعبد فيه ويذكر فيه اسمه، من هنا فقد تحولت المساجد في مصر إلى شواهد على حكم ولاتها وسلاطينها وملوكها، من عمرو بن العاص إلى محمد علي وأبنائه، حيث حرص جميع هؤلاء الحكام على تتويج فترة حكمهم بمسجد عظيم.

لم يكن مسجد السلطان حسن مجرد تحفة معمارية وزخرفية، أو مجرد مكان ديني ودراسي فحسب، بل تحول المسجد - التحفة - إلى قلعة حربية، استخدمها أمراء المماليك في التناحر فيما بينهم، ولأن أطماع هؤلاء الأمراء لم تكن تفرق بين ما هو مقدس وما هو دنيوي، فقد نصبوا على سطحه «المكاحل» (المدافع التي كانت مستخدمة في العصور المملوكية) لرمي القلعة - حيث تقع في مواجهة المسجد - وإصابة القصور السلطانية!.. وكان ثمة درج يوصل بين مئذنتي الجامع ويستخدم في نصب المكاحل، فأمر السلطان «الظاهر برقوق» بهدم هذا الدرج.. ولكن المماليك عادوا ليستخدموه في انقلاباتهم ونصب المكاحل فوقه، حتى السنوات الأخيرة السابقة على تولي محمد علي للحكم في ١٨٠٥م.

وعلى مدى (٦٤٢ سنة) هي عمر مسجد السلطان حسن، تعرض للتدمير الشامل بسبب صراعات المماليك، كما تعرض للتدمير الجزئي في سنوات الغزو الفرنسي لمصر (١٧٩٨ - ١٨٠١م)، وعلى رغم ذلك، ظل واحدا من أعظم الآثار الإسلامية قاطبة.

ومسجد السلطان حسن - الآن - محاط بحي سكني تزداد فيه المساكن وأعداد سكانها يوما بعد يوم وهو حي (الخلفية) بشرق القاهرة، وأمام المسجد ميدان (صلاح الدين) الذي يقع فيه مسجد «الرفاعي» - المجاور مباشرة لمسجد السلطان حسن - وفي مواجهته، المدرسة المحمودية، وجامع وخانقاه (قايتباي الرماح) الأمير المملوكي الجركسي، وسور قلعة صلاح الدين الأيوبي، بما تحويه من منشآت دينية وعسكرية ودنيوية، ويتوسط مسجد السلطان حسن جميع هذه الآثار الجليلة في موقع «الدرة» من التاج المرصع بالجواهر الثمينة ◆

من المؤكد أن للفنون التشكيلية بمختلف أنواعها واتجاهاتها الفنية دوراً بارزاً في بناء الفكر الإنساني ورقيه الحضاري بإسهاماتها المختلفة على مر العصور، ومؤثراتها التي دفعت الكثير إلى اتخاذها كأداة فعالة لتنشيط الحركات السياسية، أو دفع عجلة النمو الاقتصادي، بالنهوض العلمي أو تنشيط السوق التجاري بين الشعوب. هذا إلى جانب دورها الأساسي والمحوري في ترسيخ القيم الثقافية وشحذ ذاكرة الأمم على مر التاريخ.

وبتسليط الأضواء على هذه الفنون، خاصة فن النحت Sclupture أو التصوير Painting في أوائل القرن العشرين والدور الحيوي الذي لعبته في صقل وترسيخ مفهوم المنطق والفكر والاستراتيجية، تمهيداً لقبول المنتجات والتكنولوجيا والتصميمات الجديدة المبتكرة صناعية كانت أو معمارية أو فنية في مختلف النشاطات الإنسانية، وذلك من منطلق أن الفن ART هو أخطر الوسائل التي تمهد المجتمعات لقبول الأفكار الجديدة وتقريب الهوة الشاسعة بين الخيال والواقع.. وبين النظرية والتطبيق.

عماد البسيوني - مصر

الاتجاهات الفنية في التصاميم المعمارية

التوجه الشديد من قبل دولة عظمى مثل الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحرب العالمية الأولى في دفع الفن التشكيلي إلى البحث عن شخصية مستقلة للدنيا الجديدة لم يكن مجرد طفرة مفاجئة، بل كانت هناك قبل ذلك قاعدة انطلاق موسعة على الفن الأوروبي الحديث وفتح أبوابها على مصراعيها أمام رواد الفن، لتتمكن الأوساط الفنية في أمريكا من تكوين مدرسة فنية مستقلة على مدى ربع قرن من الزمان، تحقق متطلبات وأهداف العالم الجديد، فانفردت الأعمال الفنية الأمريكية عن غيرها في السباق الفني العالمي، ليصل الفن الأمريكي الجديد إلى مرحلة الاستقلال والتفرد، ثم الانطلاق إلى آفاق رحبة جديدة بروح العصر، فأطلق العنان لها لتحفز فكر العلماء، وتمهد الطريق إلى شعوب العالم لإفرازات التنين الأمريكي الجديد.

قد يكون الأمر مختلفاً، في أوروبا عن أفعال وممارسات الحزب النازي الجديد إبان الحرب العالمية الثانية بقيادة أدولف هتلر المتغطرس بطموحاته لغزو أوروبا، بتوازي كل القوى الاستعمارية للهيمنة والسيطرة الشاملة على بلدان أوروبا كافة، الأمر الذي دعا قادته وأشياعه إلى محاربة جميع الاتجاهات الفكرية التي لا تنسجم والاتجاه النازي الاستعماري والاستيلاء على المخزون الفكري لذاكرة الشعوب الأوروبية والتي تجسدها في هذه الحقبة الفنون بمختلف توجهاتها الفكرية، التي لم تسلم من عنفوان كراهيتهم المعلنة، فشرعوا بقوة الحرب وبالأسلوب نفسه في الاستيلاء تارة والمصادرة تارة أخرى، في الوقت نفسه الذي فتحت فيه آلاف المعارض، والمؤتمرات الفنية التي تنسجم مع الأهداف النازية قلباً وقالباً.

وعليه نستخلص أن المتتبع لمسيرة الحضارات الإنسانية لمختلف العصور، لا يستطيع أن ينكر تلك الصلة الوثيقة بين هذه الفنون والأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية لكل حقبة تاريخية، ولا يمكن بأي حال أن نغفل ذلك الأثر البالغ لهذه الفنون الجميلة على التصميمات الصناعية والتكنولوجية، وعلى وجه الخصوص «التصميم المعماري» وصياغة العمل المعماري وأن التزاوج الأبدي بين هذه الفنون والعمارة اختلف شكله ومضمونه من عصر إلى آخر باختلاف التركيبة الثقافية والنفسية لكل مجتمع.

فهذه الفنون أسهمت بشكل مباشر في بناء الفكر المعماري على مر العصور، وصياغة أسس ونظريات القيم الجمالية للعمل المعماري، فأثرت الإنشاءات المعمارية في كل عصر بطابع خاص يحدد السمات البارزة لها، الأمر الذي لا يختلط على الإنسان أنماطها وشكلها العام، ولما كانت هذه الفنون تخدم العمل المعماري بشكل مباشر وقوي لما احتضنتها العمارة في رحمها لقرون طويلة.

ولفن العمارة ليس فقط هذه الوظيفة النفعية البحتة فحسب، بل يصل إلى أحد التعبيرات العالية للفن التشكيلي، وذلك بإبداع الحيزات الداخلية بتشكيل غلافها الخارجي الذي يترجم الغرض من المبنى بخلاف المؤثرات الأخرى التي توجه العمل المعماري.

وما يهمنا هنا في هذا المجال أن فنون التصوير والنحت والتشكيل قادت كثيراً من المعماريين إلى إطلاق العنان لخيالهم المعماري وميزت حلولهم، فجعلت لكل منطقة ولكل عصر فناً معمارياً مميزاً، فالتصوير والنحت بمختلف أنواعهما واتجاهاتهما تمثل بالنسبة للمعماري مرتعاً خصباً لتنمية مواهبه الفنية وتوالد أفكاره التشكيلية، وتمكنه من كيفية التعامل الصحيح مع المسطحات والكتل والفراغات والألوان، وأبعادها الفلسفية وهذه المحددات الفنية هي التي ترقى بمستوى العمل المعماري على مر العصور، فالمعابد المصرية القديمة، ومعبد البارثينون في أثينا، وتاج محل في الهند وغيرها من الأعمال المعمارية التي جادت بها الحضارات المتعاقبة، وجميعها مبان فقدت دورها الوظيفي بمرور الزمن، وتأقلمت طرق إنشائها، لكنها مازالت راسخة في وجدان الشعوب، رموزاً فنية بفضل القيم الجمالية والتشكيلية التي تتحلى بها.

فنجد المعبد المصري القديم محاطاً من الخارج بحوائط سميكة ومرتفعة، وواجهة المدخل الرئيسية «الصرح» التي تشكل خلفية لطريق الكباش أو المسلات أو التماثيل الفرعونية، وجميعها عناصر تشكيلية مترابطة وضع أسسها وأبعادها الفنان المصري القديم.

وإن كان هناك أسباب دينية ألزمت الفنان المعماري بهذا الطابع المغلق لتكوين المعبد، فكل شيء يدور داخل المعبد يجب أن يبقى سراً عن العامة، والغموض الذي يحيط بقدس الأقداس هدف أسمى وتعبير تشكيلي رائع يؤكد مهارة المعماري في التلاعب بالعناصر التشكيلية وتأثيراتها السيكولوجية في نفسية المشاهد.

وبتتبع الفراغات والتضييق المتتالي للحيزات الداخلية والزيادة المطردة في الحماية والتحصن ووفرة الزخارف، كل هذا له طابعه الخاص وتحقيقاً لمتطلبات المضمون الديني، الذي نجح الفنان المعماري في تحقيقه والتعبير عنه بصورة فنية رائعة، التي لا يمكن التكهن بها سلفاً بهذه الصورة إلا بوعي كامل بفنون التشكيل والإلمام التام بمقاييس ونسب فنية تمس الشعور الإنساني في جوهره، فهذه الرسوم المحفورة والمجسمة على جدران المعابد المصرية والتماثيل الضخمة التي تتصدر مداخلها، وغيرها من الأعمال النحتية والتصويرية، ولم تخرج بهذا الشكل إلا بوحي من المعماري والفنان فيؤثر ويتأثر كل منهما بالآخر، لتخرج إلى النور سيمفونية متكاملة النغمات مترابطة الإيقاعات.. فعندما يضع المعماري أبعاده ومقاييسه الوظيفية والإنشائية يصوغها الفنان التشكيلي لتجسيد أعماله الفنية المرتبطة أشد الارتباط بمضمون العمل ككل.

فمعبد أبو سمبل المنحوت بكامل فراغاته في باطن الجبل تضيئه الرسومات والزخارف بما يتماشى والمضمون الوظيفي والديني للمعبد، ولتحقيق عنصر الأمان الإنشائي لجأ المعماري إلى تدعيم واجهة المعبد بهذه الأكتاف المائلة بالميل نفسه للكتلة الصخرية للجبل، تخفف من قوتها وصلادتها تلك التماثيل الفرعونية بالغة الجمال والروعة بين تجاويف الواجهة للحد الذي يؤكد فيه ترابط العمل الفني وأهداف المعماري، ويقف المعماري والفنان جنباً إلى جنب لإخراج هذه الصروح الفنية بهذه الدقة والترابط بين فكر ورسوخ العمل المعماري وجمال الفن التشكيلي نحتاً كان أو تصويراً.

وبفكر آخر وطابع مميز، نجد العمارة الإغريقية حيث الثراء والعظمة والقوة التي أضفتها الفنون التشكيلية على عمارة بحر إيجة فأصبح المعبد الإغريقي هذا المبنى الضخم، حيث تلتقي القوة الروحية في التعبير مع القوة الدنيوية لهذه الفنون، ومع أن المبنى قد فقد مضمونه الديني بالنسبة لنا الآن، إلا أننا نعجب بتشكيلاته الفنية التي وصلت إلى حد الكمال والإتقان. إن تحليل المعبد في الحضارة الإغريقية القديمة في شكله الكامل قد كشف الأسباب التي قادت المعماري والفنان التشكيلي إلى اختيار الطرق التشكيلية للتأثير في المشاهد، أولها براعتهم في اختيار الموقع، حيث كان يرتفع دائماً عما يحيطه.

فالمعبد برؤيته عن قرب أو عن بعد نجده يؤثر دائماً في المشاهد من انسجام الخطوط الأفقية للسفل والتكنة مع خطوط الموقع لتؤكدها.

أما الخطوط الرأسية للأعمدة ذات القنوات التي تتباين مع خطوط التكنة فقد ابتدعها الفنان ليؤكد إحساسه، فهي بتأثيرها المنظم للضوء وبغناها في المظهر وببدنها المشوق في سمو وعظمة تعبر عن كل القيم المعنوية والروحية للمعبد.

وإذا أخذنا معبد البارثينون Parthenon على هضبة الأكربول - أثينا - بموقعه المميز

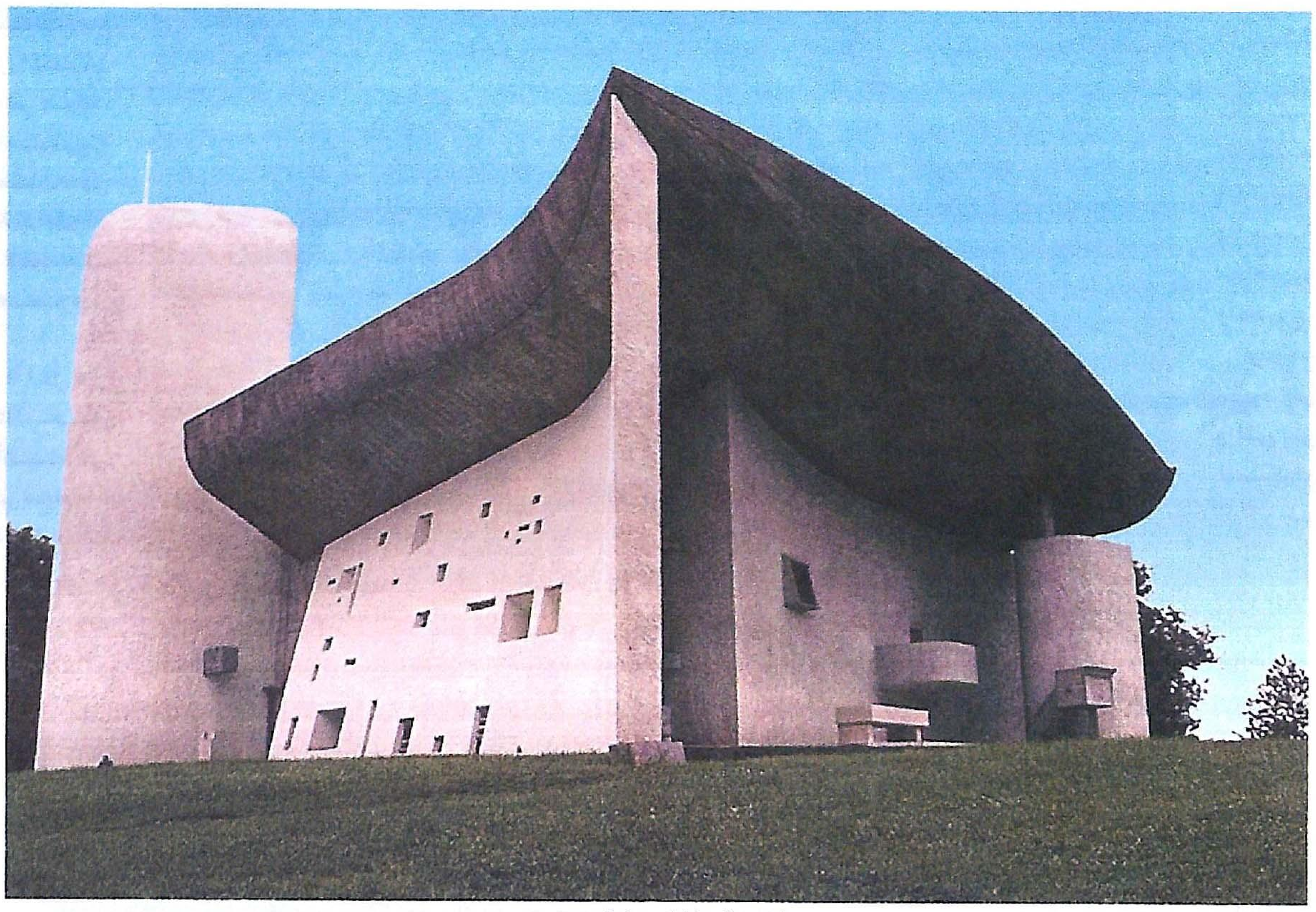
تاج محل

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثم الاستعمال المتوافق للحليات مع الهيكل الإنشائي للعمارة الإغريقية. قد جاد بأعمال جديرة بالملاحظة. فكانت حلياتهم تجريدية بارزة أو محفورة في العناصر الإنشائية للمبنى. مما يؤكد عضويتها وتناغمها مع الفكر المعماري.

لقد كانت العمارة الإغريقية غنية بالعناصر التشكيلية وتوافقها مع العمل المعماري للدرجة التي جعلت الفنان الإغريقي يصوغ تماثيل مجسمة نسائية لحمل الفرنتون الخاص بالمعبد كتماثيل «الكرتياتيد» التي استعملت في معبد «الأرخثيون» لحمل السقف.

والأمر لا يختلف كثيراً بين دور الفنان النحات لهذه التماثيل الآدمية والمنحوتات التجريدية المنتظمة، فجميعها يخضع للحدس الفني الذي يتفاعل بشكل مباشر مع عناصر العمل المعماري.



كنيسة رونشان - لوكوربوزييه

لقد أكد الباحثون وعلماء الجمال أنه ليس هناك ثمة عصر من العصور نمت وترعرعت فيه فنون التصوير الجدارية والنحت، مثلما ازدهرت فيه الفنون في أحضان عمارة العصور الوسطى في أوروبا، متمثلة في كنائسها للحد الذي وصل فيه هيمنة طائفة كبيرة من فناني هذه العصور من مصورين ونحاتين على العمارة أمثال «مايكل أنجلو» و«ليونارد دافنشي».. وغيرهم، للدرجة التي تحولت فيها هذه المنشآت والكنائس في هذه الحقبة التاريخية إلى معارض فنية مفتوحة.

ففتحت الكنائس أبوابها على مصراعيها لهؤلاء الفنانين، وبرغبة رجال الدين لتشكيل الفراغ الداخلي، بتنظيم العناصر المعمارية ضمن نظام متدرج يهبط من أعلى إلى أسفل متناولاً صور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم.. وبذلك أضفوا على الكنيسة طابعاً مسيحياً خاصاً يواكب الفكرة الرمزية للكنيسة، التي تندرج فيها عناصرها التي كلما ارتفع مكانها في الفراغ ارتفعت مكانتها وقدسيتها، ولهذا تتوسط صورة السيد المسيح «ضابط الكون» أعلى مكانة في القبة الوسطى حيث يسيطر على الفراغ بأكمله.

بل وتمتد يد الفنان إلى المبالغة الفنية لواجهات الكنائس وعناصرها المعمارية، وخرجت بها من حيز المنطق والأداء الوظيفي إلى عنان الخيال والرومانسية الحالمة التي عمت معظم عمائر أوروبا في هذه الفترة، على العكس تماما حينما يطوع الفنان المسلم هذه الفنون ويصوغها داخل قوالب فنية تسهم في معالجة النواقص المعمارية بشكل عضوي بين عناصرها المعمارية وعيوبها الإنشائية داخل أروقة المساجد وقبابها، بالإضافة إلى الوحدة العامة التي تتسم بها تشكيلات الفنون الزخرفية التي تتميز بها العمارة الإسلامية للدرجة التي تتحاشى فيها هذه الفنون تكرار الصيغ الزخرفية حتى في المبنى الواحد.

ويمتد هذا الأسلوب إلى النوافذ والعقود لتحقيق التنوع المطلوب من الناحية الجمالية، ويتجلى عالم سحري من الزخارف، عالم جياش بسورة الإفراط فيها يحمل من يعايشه وجدانيا على أثير الخيال الجامح ويستيقظ في نفسه إحساس شعري ينير ذكريات حنين باطنه، وحين نبغي الكشف عن أسرار تلك الزخارف والمنحوتات في العمارة الإسلامية مستعينين باستعارة ما درج عليه أهل الفن من تسميات كالحفر والتطعيم والتكفيت بالذهب والفضة والترصيع، وما إلى ذلك ما نلبث أن نجد أنفسنا مدفوعين إلى التسليم بروعة الفنون الإسلامية ورقتها وبتأثير الأشكال الهندسية التي تتعاقب متنوعة بلا نهاية، وعن قدرة فريدة على الابتكار حتى لتبدو كأن معينها لا ينضب، وما تلبث الزخارف الهندسية أن تردنا إلى عالم التجريد الذي ينفذ بنا إلى جوهر التكوين.

لقد حققت عقلية الفنانين المسلمين أروع منجزات التصوير والحفر والزخرفة والأرابيسك.. وغيرها خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، واتخذت لنفسها أنماطا تجريدية هندسية بالغة الجمال والدقة، وعلى الأخص المضلعات المنتظمة والنجومية بخطوط تتقاطع وتتراكب بتأثيراتها المختلفة داخل الفراغات في كل الاتجاهات، ويرجع السبب في هذا الاتجاه بالنسبة لهذه الفنون إلى منع القرآن الكريم رسم أو تمثيل الإله والنبي والبشر، خوفاً من الرجوع إلى الوثنية، فهذا الإلزام الديني لم يمنع الفنانين من اتخاذ مسار فني جديد يتماشى ومتطلبات العقيدة الإسلامية، الأمر الذي دعا البعض إلى الظن بتقلص دور هذه الفنون في ظل حضارة وعمارة المسلمين، علما بأن الدين الجديد «دين الوسطية» قد بلور شكل ومضمون هذه الفنون وتوظيفها بشكل منطقي، فأضاءت الفراغات المعمارية وترابطت مع عناصر العمل المعماري، مكونة أساليب مميزة تحقق طموحات وتطلعات أولئك المؤمنين من العرب الحماة، الذين خرجوا من الجزيرة العربية فاتسعت دولة الإسلام وعمرت، ونما بذلك الوعي الناضج بين المسلمين على اختلاف مشاربهم وأجناسهم، بل وصل بالمسلمين في عهد الفاطميين إلى أوج التسامح الديني عندما أطلقوا العنان للفنانين بالإفصاح عن تصاويرهم وأعمالهم في بعض العمائر إلى الحد الذي وصل فيه أن يشارك الفنانون المسلمون في بناء كنيسة ملحقة بقصر «روجيه» الثاني وهي كنيسة «باليرمو» حتى لتعد المقرنصات الخشبية بسقف هذه الكنيسة بما يزينها من تصاوير من أروع الأمثلة المعروفة للتصوير الفاطمي، وهو تصوير موضوعات دنيوية خالصة.. (كمولد السيد المسيح) أو (دخول السيد المسيح أورشليم)، وهذه الزخارف كانت تتشابه إلى حد كبير بتلك التي كانت تزين قصور الفاطميين في القاهرة.

وفي ظل دولة الإسلام، عندما كانت دمشق حاضرة الأمويين وبغداد حاضرة العباسيين وقامت مدن إسلامية كبيرة في مشارقها ومغاربها، أصبح لهذه الفنون التشكيلية دعاة.

فهذا الخليفة الأموي الوليد بن عبدالملك يشيد قصوره في بادية الشام طرف البحر الميت، فيزين أسقفها وجدرانها بالتصاوير الجميلة وكذلك الخلفاء العباسيون، تركوا العنان للفنانين والنحاتين في تزيين قصورهم في بغداد وسامراء.

لقد عني المسلمون بالفنون الجميلة وتجلت مهاراتهم فيها ولعل أبرز ما وصل إليه الفنانون من إبداعات تصويرية وأعمال الفسيفساء في مبنى قبة الصخرة المقدسة «بيت المقدس» وقصر عمرا في صحراء الشام، اللذين بناهما الوليد بن عبدالملك، فإن الأعمال التصويرية في هذه المباني تنتقل من موضوع تصويري إلى آخر وكأنه كتاب فني مفتوح يرى فيه الدارس لوحات تشكيلية مختلفة بانتقالاتها المفاجئة نحو تقسيم المنظر إلى وحدات تتكامل لتكون صفة بارزة من صفات التصوير في العمارة الإسلامية.

ويجب أن نذكر هنا لما (لمقامات الحريري) التي تحتوي على خمسين مقامة دارت كل أحداثها في أماكن متفرقة أعطت الفنان التشكيلي المسلم بعداً وخيالاً خصباً، حيث اعتبرت مرآة للحياة العربية في العصور الوسطى وكيف كانت توظف لصالح العمل الفني المعماري للحد الذي أضفت عليه طابعاً خاصاً بين عمائر الدنيا على مر العصور.

ثم يأتي «يوم الاستقلال» وينفصل الجنين عن رحم أمه، وتخرج هذه الفنون من الدنيا الصغيرة إلى آفاق رحبة بقيام الحرب العالمية الأولى وقيام الثورة الصناعية في أوروبا.. مما دعا البعض إلى تصور أنها المنعطف الأخير لعلاقة هذه الفنون بعضها ببعض.. وظهرت في الأفق بوادر هذه النزعة الانفصالية بقيام بعض المعماريين بالدعوة نحو عمارة نقية Pure architecture تناسب عصر الآلة إلى الحد الذي وصل فيه دعاة هذا الاتجاه إلى الوصف القائل «إن العمارة آلة للعيش فيها» «A House is a machine» متناسين بذلك آدمية الإنسان وأحاسيسه ووجدانه.

ربما يكون لهم عذر في ذلك للهوة الشديدة والمفاجئة المبهرة التي أحدثتها في نفوسهم الثورة والمنتجات الصناعية الجديدة والعقلانية والمنطق، التي سبقهم إليها مهندسو الآلات والصناعة.

ولم يتأثر المعماريون وحدهم بهذا الحدث، بل مست وجدان مجموعة كبيرة من الفنانين التشكيليين، فبظهور مجموعة من هؤلاء الفنانين في السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى.. كأتباع للفن الحديث يبحثون وراء التغير في أشكال الآلات الميكانيكية والمنتجات الصناعية التي كانت طابعا لعصرهم، في الوقت الذي كانت تتبارى فيه كل من «باريس وبرلين» على جذب واحتضان المواهب الشابة والاتجاهات الفنية الجديدة.

وخوفا من الفجوة الشديدة التي أحدثتها هذه المتغيرات بين مختلف الفنون أنشئت مدرسة «الباو هاوس» عام ١٩١٩م لدمج الفنون التشكيلية لخدمة التصميم الصناعي والمعماري ولكسر الحاجز الفاصل بين هذه الروافد بتزاوجها المعهود.

وبهذه الروح الجديدة «The new sole» التي تتفق وروح العصر، بدأ بيكاسو بتصوير لوحته المشهورة المسماة بـ «آنسات آفنيون» عام ١٩٠٧م وهي أول صورة تكعيبية ظهرت في الوجود، ثم اتجه بيكاسو نحو تصوير صور مكونة من عناصر هندسية مسطحة، وتلاه في هذا الاتجاه الفنان «براك» بمحاولة منه تصوير

”

يؤكد الباحثون أنه ليس هناك ثمة عصر نمت وترعرعت فيه فنون التصوير الجدارية والنحت، مثلما ازدهرت فيه الفنون في أحضان عمارة العصور الوسطى في أوروبا

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صور تكعيبية سماها «منازل في إيستاك» عام ١٩٠٨م، وهي عبارة عن مجموعة من المكعبات والأهرام المرسومة بدقة بالغة. وفي الوقت نفسه خرج علينا «سيزان» «Cezanne» بنظريته القائلة إن كل شيء في الطبيعة مكون على أساس الأشكال الهندسية البسيطة كالكرة - والمخروط - والاسطوانة، قد لاقت هذه النظرية قبولا لدى المصورين عموماً والنحاتين على وجه الخصوص.

فبظهور هذه الصور التكعيبية لكل من «بيكاسو» «Picasso» و«براك» «Braque» حاول هذان الفنانان أن يصورا الناس والأشياء في وضع يجعل عدة جوانب من العنصر موضوع التصوير ذا تشكيل شامل لكل المستويات ورؤيتها من جميع الجوانب في وقت واحد.

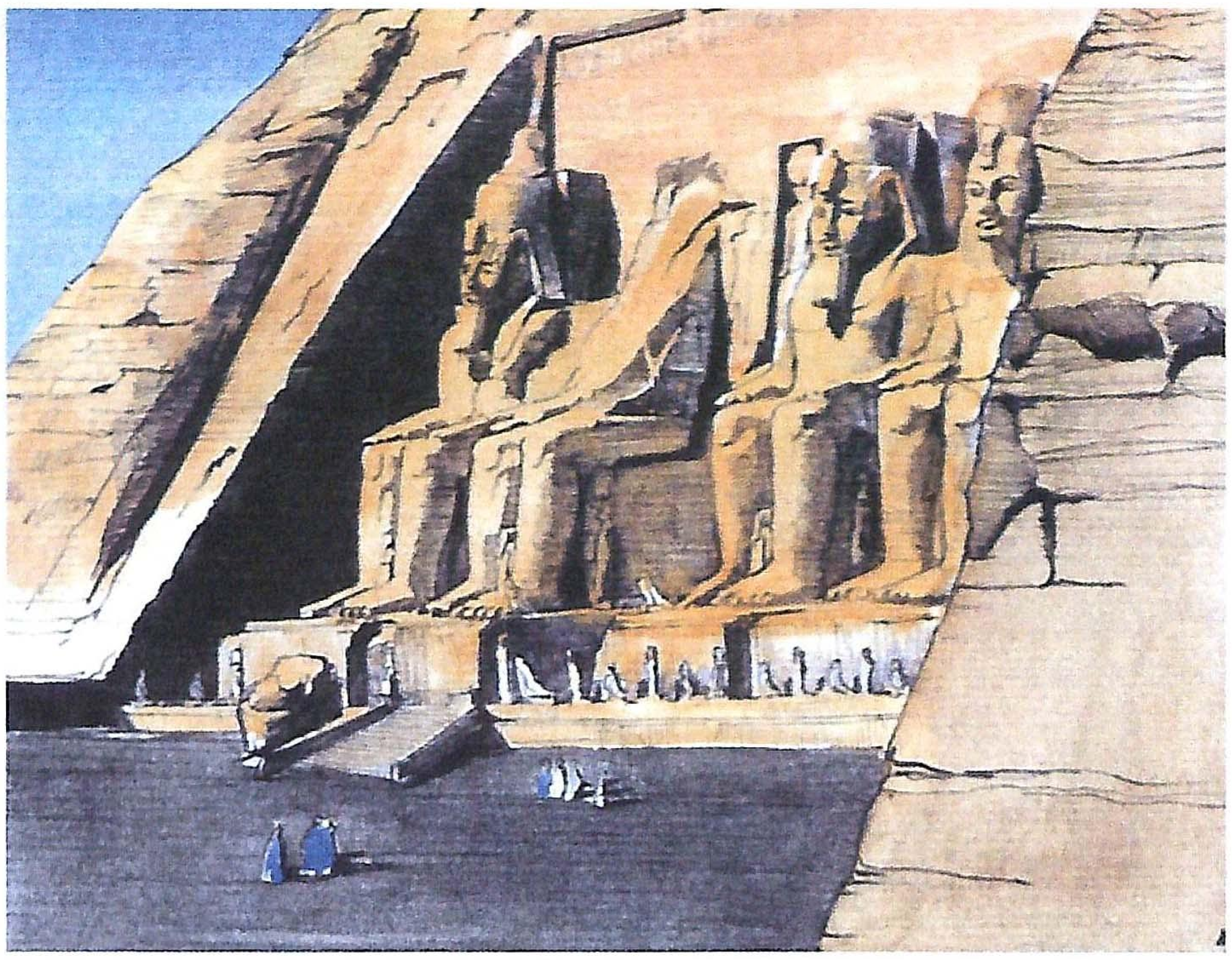
وكل هذه الاتجاهات الفنية كانت تبحث عن هدف واحد أسمى وهو «العالمية» «internationality». ولم يكن المعماريون بمعزل عن هذه الأحداث والاتجاهات بل كانوا متيقظين لجميع هذه الحركات في الداخل والخارج من خلال ما كان يعقد من معارض ولقاءات للتصوير والنحت في كل من فرنسا وبرلين وغيرهما.

وجميعها أحداث مهمة قد أثرت وساهمت في تقدم وتغير الفكر المعماري عموماً، وأحدثت أثراً بالغاً في نفوس كثير من المعماريين، ومن هنا دخلت العمارة منعطفاً شديداً وتحولاً جذرياً لبناء النظرية المعمارية الجديدة بعد أن وصلت إلى مرحلة الركاكة والهزلية وكثرة الزخارف وفقدان المضمون والقيمة الجمالية الأصلية، فبعد أن تأثر بعض المعماريين بالصور التكعيبية لكل من بيكاسو وبراك والتي تصور الأشياء من جميع الاتجاهات في آن واحد، ظهرت أفكار «وولترجروبيوس» المعمارية المحاطة بالزجاج، والتي لا تفرق فيها بين ما هو داخل الجدران وما هو خارجها لتتماشى مع نظريات القضاء والحركة التي أوجدها المصورون والنحاتون.

ولم يكن الأمر مختلفاً بالنسبة للمعماريين الرواد قبل «بيتر بهرنز» و«ميس فان دروه» حيث كانت مبانيهم أغلفة زجاجية وتصميماتهم تكشف هياكلها الإنشائية، وكلها اتجاهات فنية معمارية تأثرت بحركات التصوير التي كانت منتشرة في أوروبا في السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى.

وليس أدل على ذلك من بعض الظواهر الموجودة في مشروعات «ميس فان دروه» التي صممها للأبراج الزجاجية، متأثرة بهذه الحركات الفنية وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإن الرسام الروسي «كازيمير ماليفيتش» قدم التصريح القاطع نفسه عن التصوير الحديث في لوحته المشهورة المعروفة باسم «ابيض وأسود» والموجودة الآن ضمن مجموعة متحف الفن الحديث في باريس، ثم بعد عامين يصارحنا المعماري الكبير «ميس فان دروه» وهو رائد من رواد العمارة الحديثة على أن لوحات «ماليفيتش» كانت بمنزلة الموجه الأول له والملهمة لفكره المعماري عند تصميمه لأبراجه الزجاجية الحديثة والتي أحدثت ثورة جديدة في عالم العمارة والإنشاء في بداية القرن العشرين.

وهي من المشروعات التي وجهت العمارة العالمية في أوروبا وكان لها بالغ الأثر في اتجاهات المعماريين بعد سنوات الحرب ليس إلى هذا الحد، بل لأن الأبراج الزجاجية والفيلات التي قدمها «ميس فان دروه» قد تأثرت بتأثيرات خارجية من الفنون التشكيلية



معبد ابو سمبل

لبعض الجماعات الفنية المعاصرة له أمثال الفنان «موندريان» وأتباعه من مصورين ونحاتين، الذين كانوا جميعاً ينتمون إلى جماعة المصور الهولندي «دي ستيل» عام ١٩٢٠م بأعمالهم التصويرية التي تتسم بتنقية الأشكال الهندسية وتلاعبهم بالخطوط والألوان، الأمر الذي يؤكد للمؤرخين أنه من المحتمل أن تكون تصميمات «ميس فان دروه» التخطيطية غير المألوفة خاصة الفيلات التي قدمها تأثرت بأعمال هذه الجماعة ذات الخطوط والمربعات والمستطيلات المتداخلة بحرفية ودقة بالغة.

مما يؤكد أن الكثير من رواد العمارة الحديثة أمثال: «وولتر جروبيوس» و«ميس فان دروه» قد تعلموا الكثير واستلهموا من رجال الفنون التشكيلية من مصورين ونحاتين، وليس بمستغرب حقا أن نجد رائداً من رواد العمارة في القرن العشرين وهو «شارل إدوارد جانيريه» السويسري الأصل الفرنسي المنشأ والمعروف باسم «لوكوربوزييه» كان مصوراً عظيماً بقدر ما كان معمارياً بارعاً، فكان هذا المعماري العبقري يكرس ساعات طويلة من يومه لفن التصوير، بل إن التصوير في كثير من الأحيان كان مورد معيشته في بداية مشواره الفني، فالتصوير والرسم من دون شك قد قويا فيه ملكات فنية وأغنيا خياله الخصب، وزادا القدرة على تصور الفكرة كاملة في مخيلته قبل تنفيذها، مما كان له الأثر البالغ في فكره المعماري بمستحدثاته الجديدة، وزادا من ثورته على الأساليب المعمارية العتيقة في بداية القرن العشرين بعد تفهمه العميق للسطح والفراغ والوظيفة.. كما ذكر في كتابه: «نحو العمارة Vers Architecture».

وكان لهوايته هذه وولعه الشديد بممارسة فن التصوير الفضل في تعميق تصوره العام للنسب الذهبية للفراغات فخرج علينا بنظريته المعروفة باسم «المودولور Modular» إلى النور.

وكان لكل هذا انعكاسه المباشر على ما ابتدعه هذا الفنان العبقري في أعماله التي كان يتعامل معها باستعماله لمادة الخرسانة كأنه نحات تشكيلي.. وخاصة مشروعه الرائد «فيلاسافويو» في فرنسا وتلاعبه بالكتل والمسطحات والألوان المشتقة من لوحاته التصويرية، فلم تكن الألوان أولية حرة بل كانت ذات ظلال متفاوتة للإحساس بالأبعاد الثلاثة.

وهي مرتبطة أشد الارتباط بتوزيع الفراغات والفضاء الخارجي والمكون من مكعبات مفرغة في أحجام هندسية متناظرة، تتعانق مع السلالم الحلزونية والاسطوانات والمداخن وغيرها من عناصر الفنون الزخرفية، فهذه الفضاءات Spaces التي صممها لوكوربوزييه كانت تشكيلية وقوية ومنقوشة بالصورة نفسها التي نجدها في منازل الآستوكو بالجزر اليابانية مثل جزيرة ميكونوس.

وكان استخدامه للألوان الزرقاء والرمادية بالأسلوب نفسه في لوحاته التصويرية والتجريد القوي لمسطحاتها، إلى الحد الذي وصلت مشروعاته لدرجة عالية من النقاء الهندسي Pure وقوة التشكيل بالأسلوب والاتجاه أنفسهما اللذين حاول فيهما مصورو عائلة «دي ستيل» ومنهم «موندريان» و«فان ديسبرج» أن يعبروا في لوحاتهم عن الأبعاد الثلاثة، بل ذهب بعضهم مثل الفنان «ألكسندر كالدر» إلى أبعد من ذلك في محاولة منه إلى إيجاد عنصر الحركة Motion في أعمالهم كبعد رابع والمرتبطة أشد الارتباط بالزمن Time وهذا أيضا بعد آخر أوجده التشكيليون في أعمالهم وأخذ به المعماريون في صياغة نظريات معمارية أكثر تقدما في العصر الحديث، بالأسلوب نفسه الذي لعبه مهندسو الماكينات في عصر الآلات، بأسلوب المنطق والحساب والوظيفية البحتة في نفوس معاصريهم من المهندسين المعماريين والفنانين والخروج بمبدأ «الشكل يتبع الوظيفة».

وبوجه عام فإن المباني التي صممها هؤلاء الرواد من المعماريين في بداية القرن العشرين والتي تأثرت كما ذكرنا بهذه الاتجاهات الفنية للتشكيليين الجدد، قد ساهمت بشكل كبير في تطور العمارة في العالم.. ففيلا توجندهات والأبراج الزجاجية كانت بالنسبة لتطور الفكر المعماري «لميس فان دروه» تشغل المكانة نفسها التي تحتلها فيلا سافوي في تاريخ لوكوربوزييه الفنية، ويمكننا تتبع تاريخ العمارة الحديثة ونهضتها من دراسة وتقييم هذه المباني إذا أخذنا في الاعتبار عدم إغفال مشروع فيلا روبي بالغرب الأمريكي لرائد العمارة العالمي «فرانك لويد رايت»، والتي يرجع الفضل الأعظم للإسهام الفني التشكيلي لهذه الأعمال وتطورها وابتكار هذه الأساليب الجديدة لتلك الانطلاقة الجريئة لخيال التشكيليين مصورين كانوا أو نحاتين وتبعهم في ذلك المعماريون والتي تزامنت اتجاهاتهم التجريدية والتكعيبية لكبار المصورين أمثال «بيكاسو» و«براك» و«موندريان» وغيرهم من الإشراقة الجديدة على فكر هؤلاء الرواد.

صحيح أن هناك عوامل أخرى كثيرة تتدخل في توجيه الفكر المعماري من تطور علمي وتكنولوجي لمواد البناء وأساليب تنفيذها، والتي تشكل عاملاً مهماً أمام المعماري، لابد من الأخذ بها وإمكاناتها العلمية تماشياً مع روح العصر، في الوقت نفسه الذي يحاول فيه بعض المتخصصين بخبراتهم ونظرياتهم العلمية البحتة السيطرة على الأعمال المعمارية، بل وتوجيهها حسب أهوائهم محاولين إخراجها من فلكها الشرعي الطبيعي، وعلى رغم دورهم الثانوي المحدد في إخراج العمل المعماري، مستغلين بذلك قوة وسطوة علومهم محاولين أن تكون العمارة علماً مادياً بحتاً متناسين، بل هم في جهل تام بالمشاعر الإنسانية واحتياجاتها الروحية، فالعمارة في الأساس فن يستعين بالأساليب العلمية والتكنولوجية والتقدم في مجال الإنشاء الذي يحرزه الإنسان، ولكن في إطار فني جمالي وظيفي يصهر هذه النظريات العلمية في بوتقة الفن التشكيلي للعمارة ليخرج العمل المعماري نحو الهدف الأساسي لوجوده وهو خدمة الإنسان ومتطلباته قبل كل شيء.

لهذا ستظل العمارة دائماً وأبداً فناً وظيفياً راقياً تنهل من روافدها (الفنون) في أي عصر، وأيا كانت تلك الهجمة المادية الشرسة التي يتعرض لها فن العمارة، وقوة وسرعة التقدم العلمي المعاصر، فإن العمارة لا يمكن أن تنفرد بذاتها بعيدة عن الأصل والجذور «كفن تشكيلي»، وستظل هذه الفنون بما تقدم للعمارة في مسيرتها هي القيمة الجمالية السامية التي تحصن مكانتها وتميزها دون سائر الأنشطة الإنسانية، ويظل التزاوج الفني بين العمارة والفنون تزاوجاً أبدياً لا مجال فيه للتفرد أو الانعزال ◆

”المعابد المصرية القديمة وتاج محل بالهند وغيرها من الأعمال المعمارية فقدت دورها الوظيفي بمرور الزمن، لكنها مازالت راسخة في وجدان الشعوب كرموز فنية خالدة“

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما رآها الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو قال: أيتها الحمراء، أيها القصر الذي زينته الملائكة كما شاء الخيال وجعلته آية الانسجام. وقال شاعر مكسيكي: إن أسوأ شيء في الوجود هو أن تفقد بصرك وأنت في غرناطة؛ لأنك ستحرم من كل هذا الجمال. جريدة «الفنون» تقوم بجولة داخل الحمراء أجمل وأروع الآثار الإسلامية في مدينة الأندلس.

محمد القاضي - المغرب

الحمراء... جوهرة غرناطة

الحمراء مدينة صغيرة، كانت تحتوي على عدة قصور وجامع ومدرسة وقلعة، قائمة على اتساع أعلى هضبة خضراء تشرف على مدينة غرناطة وعلى سهولها ووديانها المحيطة بها من جميع جهاتها. ولم تبن دفعة واحدة، فقد شيدت أولاً قلعة الحمراء في القرن العاشر الميلادي فوق الهضبة الواقعة على ضفة نهر (حدره) اليسرى، وسميت بالحمراء، نسبة إلى لون حجارة الهضبة التي بنيت بها. ولما أسس محمد بن الأحمر دولة بني نصر في غرناطة في القرن الثالث عشر الميلادي، اتخذ مركزه في القلعة - القصبة وأنشأ داخل أسوارها قصره الذي خلع عليه اسم الحمراء القديم، وأحاطه بعدة أبراج منيعة، ثم قام ثلاثة خلفاء من بعده بتوسيع هذا البناء وزادوا عليه.

فأنشأ محمد بن الأحمر - ثاني سلاطين غرناطة -الحصن الجديد والقصر الملكي، وأنشأ ولده محمد إلى جوار القصر مسجداً، بيد أن الحمراء في معظم مبانيها التي لا تزال قائمة إلى اليوم، ومعظم الروعة الفنية التي تتجلى فيها، يرجع الفضل فيها إلى السلطان أبو الحجاج يوسف بن أبي الوليد إسماعيل بن فرج (١٣٣٣- ١٣٥٤م)، فقد كان بحق ملكاً فناناً موهوباً، أضفى على الحمراء من فنه هذا الذي نراه من السحر والجمال، فهو الذي بنى معظم الأجنحة والأبهاء الملكية. ولا مراء في أن قصر الحمراء يعتبر تاج الآثار الأندلسية، إذ هو الطابع العربي لغرناطة الإسلامية، والرمز الخالد للفن العربي الأندلسي ذي الخصائص المتميزة في هندسته المعمارية.

قال ابن الخطيب: «ومدينة الحمراء دار الملك مطلة على معمورها، في سمت القبلة، تشرف عليه منها الشرفات البيض، والأبراج السامية، والمعاقل المنيعة، والقصور الرفيعة، تعشى... العيون، وتبهر العقول، وتنحدر من فضول مياهها وأفياض حوائرها وبركها في سفحه جداول تسمع على البعد أهزاجها..» (اللمحة البدرية ص ٢٣ و٢٤).

وقال الشاعر الفرنسي فيكتور هوجو عندما شاهد الحمراء: «أيتها الحمراء! أيتها الحمراء: أيها القصر الذي زينته الملائكة، كما شاء الخيال وجعلته آية الانسجام! أيتها القلعة ذات الشرف المزخرفة بنقوش كالزهور والأغصان والمائلة إلى الانهدام! حينما تنعكس أشعة القمر الفضية على جدارك من خلال قناطرك العربية، يسمع لك في الليل صوت يسحر الألباب» (المشرقيات ص ١١٢).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
فناء البركة أو الريحان

وقيل إن شاعراً مكسيكياً زار قصر الحمراء بصحبة زوجته، وبينما كان يتجول في حدائق القصر، ويستمتع بالمنظر الأخاذ الممتد أمامه، رأى سائلا أعمى يدنو من زوجته يطلب صدقة، فصحا الشاعر من استغراقه وقال لها: تصدقين أيتها المرأة، فليس في الحياة أبداً أنكى من أن تكون أعمى في غرناطة. وقد كتبت هذه الكلمات على أحد أبواب قصر الحمراء باللغة الإسبانية: DALE LIMOSNA,

MUJER QUE NO HAY
ENLAVIDA NADA COMO
LAPENA DE SERCIEGO EN
GRANADA.

مما لا جدال فيه أن الحمراء تعد من أروع الآثار الإسلامية المنتشرة في مدائن الأندلس، وأعظم القصور التي بناها أمراء العرب في إسبانيا من حيث الفخامة والحسن والبهاء والزخرفة، وقد أصاب بعض الأبنية جانب من الهدم، وأصاب الأخرى بعض التغيير.

وعلى رغم أن ملوك إسبانيا الذين استعادوا غرناطة، بنوا في وسط الحمراء قصراً، إلا أنهم لم يستطيعوا أن يوفقوا في المقارنة من حيث الجمال، فهناك فارق شاسع بينهما، والإسبان أنفسهم يعترفون بذلك. إن أول ما يطالع الزائر لهذا القصر باب الرمان الذي يقع في نهاية طريق بني غمارة أو مصعد بني غمارة، وهو المنفذ الأول لهضبة الحمراء. بيد أنه لم يكن من أبواب القصر الأندلسية العربية، وإنما استجد عليها في عصر منشئه شارل الخامس، صاحب القصر المعروف، والملاصق للحمراء في مقدمتها، التي كانت قديماً تشتمل على القسم الإداري للقصر العربي يومئذ. ويكتسب باب الرمان أهمية تاريخية تكمن في هندسته المعمارية الخاصة، فهو يتكون من عقد حجري كبير، قد ارتكز على قائمين ضخمين، تعلوه ثلاث رمانات تتخذ وضعاً مثلث الشكل، رمزاً إلى شعار غرناطة التاريخي، وتفسيراً لمدلول اسم غرناطة.

فإذا ما ولجنا هذا الباب، ألفينا غابة فسيحة الأرجاء مترامية الأطراف، تتخللها قنوات المياه المتدافعة، وانفسحت بينها طرق ثلاث متسعة، يوصلك أيمنها وأولها إلى أبراج الحمراء. ويفضي بك أوسطها إلى قصر جنة العريف، بينما يؤدي بك أيسرها إلى باب الشريعة، أول الأبواب الأندلسية العربية إلى قصر الحمراء ذاته، بل المدخل الرئيسي له، في الطريق الصاعد إليه، حيث يطل على ميدان صغير حوله. وهو بوابة عربية هائلة، يبلغ ارتفاعها نحو خمسة عشر متراً، قد أقيم عقدها المزخرف على مثال حدوة الفرس، منقوش عليه سطران بالخط الأندلسي المتشابك، ويتضمن هذا المكتوب تعريفاً بمنشئ هذا الباب وتاريخ إنشائه، يوسف الأول النصري. أما تاريخ إنشائه فهو شهر ربيع الأول ٧٤٩هـ/ ١٣٤٨م.

والباب كما يتضح من اسمه كان مجازا لذوي المظالم وأرباب الحاجات، وعن طريقه كان يصل هؤلاء إلى مجلس القضاء، الذي كان يعقد - في الغالب - في الساحة التي تليه، أو في المسجد المؤدي إليه، جرياً على عادة القضاء بالأندلس، حيث يخصص يوم معين لفحص الشكاوى ونظر الخصومات على يد السلطان أحياناً، و نائبه أو قاضي القضاة في أغلب الأحيان، كما يؤكد ذلك الدكتور محمد كمال شبانة في دراسة له عن باب الشريعة.

أما البابان الآخران فهما أقل قيمة من الناحية الفنية. في حين لا يمكن ذكر الأبواب الأخرى التي أضافها الإسبان بسبب اختلاف طرازها وانخفاض قيمتها الفنية.

تنقسم أبنية القصر إلى جناحين كبيرين: الأول جناح قمارش الذي يضم قاعة الشعراء، وبرج «قمارش» الذي يعلوها وجناح الأسود الذي يتوسطه فناء الأسود، والجناح الأول هو أول ما يراه الداخل، وتتقدمه الساحة المعروفة باسم فناء البركة أو فناء الريحان. وهو فناء كبير مستطيل مكشوف تتوسطه بركة ماء تظللها أشجار الريحان. وقد نقشت في زوايا فناء الريحان عبارة: «النصر والتمكين والفتح المبين، لمولانا أبي عبدالله أمير المؤمنين». وتليها الآية الكريمة: «وما النصر إلا من عند الله العزيز الحكيم». أما أعظم أبهاء الحمراء وأفخمها فهو «بهو السفراء»، وفيه كان يعقد مجلس العرش، تعلوه قبة خشبية فخمة يبلغ ارتفاعها ثلاثة وعشرين متراً حفرت زخارفها على شكل النجوم.

إن شكل هذه القاعة (السفراء) مربع كالبرج الذي تشغل مساحته، وكل جانب من جوانبها طوله تسعة أمتار، وعلو جدرانها ثمانية عشر متراً، وللقاعة تسع نوافذ ثلاث في كل جهة، أما الجهة الرابعة فمقفلة لأنها تحاذي قاعة السفينة. إن هذه النوافذ تشبه غرفا حقيقية لأن كل واحدة منها لا تقل عن ثلاثة أمتار طولاً وتسعة أمتار ارتفاعاً. والثلاث الوسطى من النوافذ مزدوجة مقطعة بأعمدة صغيرة وأقواس غاية في الرشاقة والجمال. أما قاعة السفينة فيصل إليها الزائر من فناء الريحان، وقد سميت بهذا الاسم لأن قنطرة سقفها تشبه سفينة مقلوبة، أما جدرانها فهي مملوءة بالزخارف، من الأرض إلى ارتفاع يزيد على المتر، ثم طبقة من الجبس الفاخر ممتدة حتى السقف، ومقطعة هنا وهناك بصفوف من الأعمدة والأفاريز، ثم نجد الكتابات العربية المحفورة تتخللها رسوم هندسية وتيجان من أوراق الشجر والأزهار.

وتُعدّ ساحة الأسود الواقعة في القسم الشرقي من القصر أكثر أجزائها شهرة. وقد شيدت في منتصفها فسقية رخامية من عدة أحواض، أكبرها قائم على تماثيل أسود من الرخام، عددها اثنا عشر أسداً ترسل من أفواهها الماء لجينياً لؤلئياً.

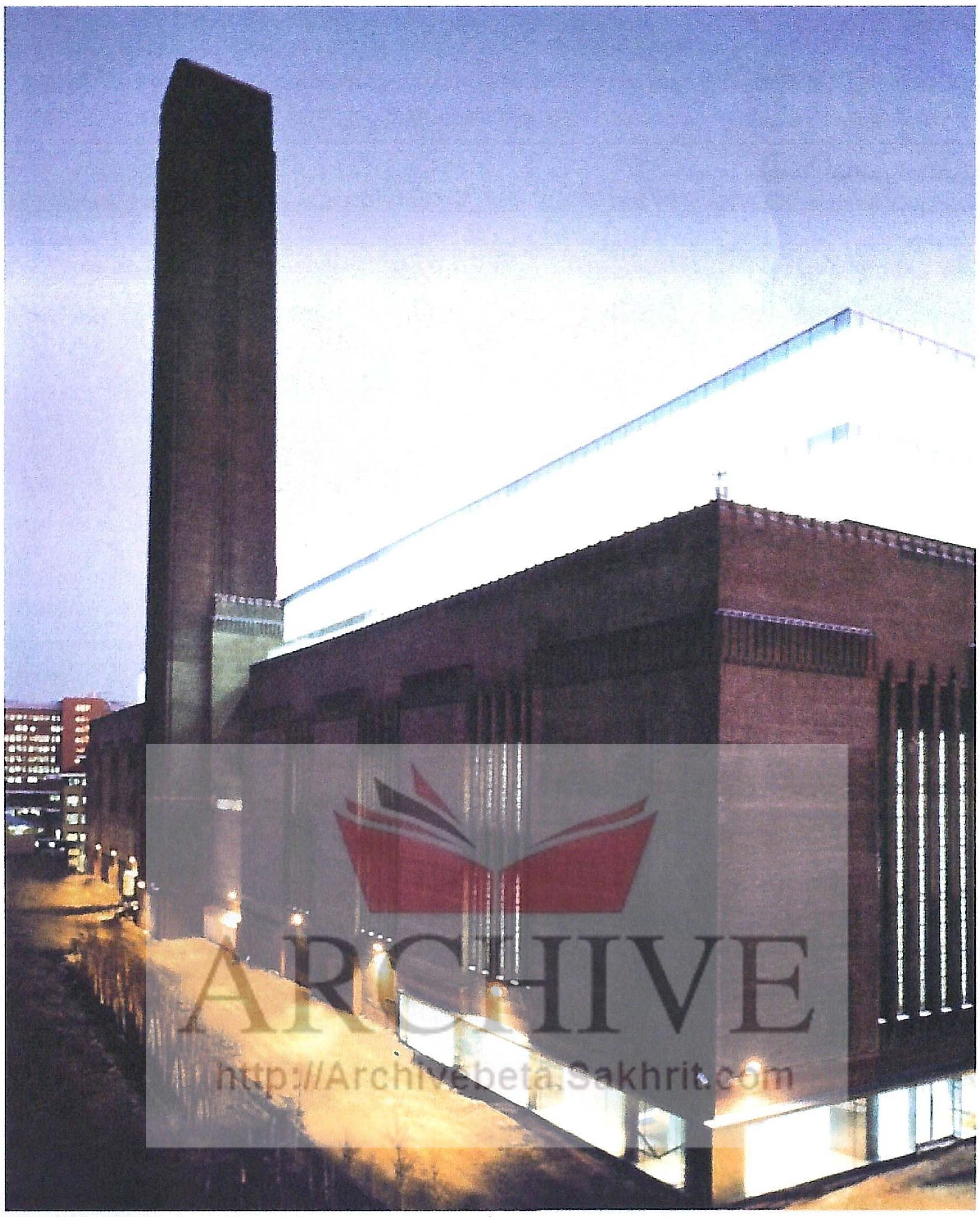
أما أرضية الفناء فهي مقسمة إلى أربع مناطق مغطاة بالرمل، تفصلها لوحات من الرخام. وأبعاد هذا الفناء ٢٨×١٦ متراً، وتحيط به الأروقة من العقود مزينة تعلوها مساحة مخرمة بزخارف، ورسوم هندسية، ومصوغات مشبكة غاية في الإبداع، وتحمل هذه الأروقة أعمدة ممشوقة جميلة، تبهر مشاهدها بما يعلوها من جمال في فن العمارة والزخرفة، ولا يضارعها إلا ما يشاهد في «قاعة الأختين» و«قاعة بني سراج» التي سميت باسم ذلك النفر من الفرسان الأبطال. تلك القاعتين اللتين تطلان على الفناء (ساحة الأسود). كل هذا يدفع بالعين أن تتأمل ملياً، وتحاول أن تخترق البناء الخالد لتقرأ حقيقة التاريخ العربي في تلك البقعة. وقد أجمع مؤرخو الفن المعماري على أن هذا البناء من أجمل الأعمال الفنية المعمارية في العالم.

إن الحمراء كان ولا يزال مصدر إلهام للفنانين العرب والأجانب، فالشعراء والموسيقيون يستلهمون ألحانهم العذبة منه... إنه أعجوبة العالم ◆

أجمل دور العرض الفنية هي التي تلقى زوارها بحفاوة. و«تيت مودرن» الذي كوفئ أخيراً بلقب الغاليري الأكثر شعبية في العالم لاستقباله ٥,٢٥ مليون زائر خلال عامه الأول، ينهض شامخاً بلونه «الآجري» فوق الضفة الجنوبية لنهر التايمز على هيئة مستطيل طوله ٢٠٠ متر، وينبثق من وسطه برج ارتفاعه ٩٩ متراً، ما يجعله يبدو كرجل باسط ذراعيه ترحيباً بالقادمين. والغاليري القريب من محطة «بلاك فرايرز» للقطارات أكمل سنته الأولى في ١٢ مايو ٢٠٠١، ومع ذلك فقد انتزع هذا اللقب المرموق من دور عرض فنية مكرسة من قماشة «مركز بومبيدو» (٥,٢ مليون زائر) و«غوغينهايم بلباو» (٠,٩ مليون زائر).

عمار الجندي - لندن

تيت مودرن
المعرض الأكثر شعبية في العالم



متحف تيت مودرن متألقا على ضفة التايمز

يقوم الغاليري الأم «تيت بريتن» في جوار مبنى حزب العمال الحاكم الضخم، ويربض قبالته مقر الاستخبارات الخارجية «إم آي ٦» كقلعة يصعب النفاذ إليها. إلا أن «تيت مودرن» لا يقل شأناً عن الغاليري الأم الذي يحمل على اكتافه مائة عام من الترويج للفن، وتعتبر محفوظاته ومعروضاته أبهى المجموعات العالمية للفن البريطاني منذ العام ١٥٠٠ وحتى اللحظة. صحيح أن الملكة شخصياً افتتحته العام قبل الماضي، لكن صحيح أيضاً أنه فضل التاريخ على السلطة خلافاً لـ «تيت بريتن»، على رغم ماقيل ويقال عن الرعاية التي يشمله بها رئيس الوزراء توني بلير الحريص على تشجيع التجديد والمجددين. فمقر الغاليري الجديد بناء محطة توليد كهربائية قديمة تقابله كاتدرائية القديس بولس الشهيرة على الضفة الأخرى للتايمز، ويكاد يلاصقه من الجهة اليمنى مسرح «غلوب» الذي أنشأه شكسبير في القرن السادس عشر وأعيد بناؤه قبل سنوات كما كان أيام عبقري الأدب الإنكليزي».

خلال سنوات خمس تحولت المحطة الكهربائية القديمة على يدي المعماريين السويسريين جاك هيرزوغ وبيار دي ميورون إلى مقر أنيق مؤلف من سبع طبقات رحبة. وخلافاً لمعلقين ونقاد، لا يعتقد مدير «تيت مودرن» لارس نيفيت أن فرادة المبنى هي سر انجذاب أعداد كبيرة من الزوار إلى الغاليري. فهو يرى أن «جدة المبنى جزء من الظاهرة، لكن جاذبية (المعرض) الأساسية تكمن حتماً في الفن». وأكد أن هذا ليس مجرد انطباع شخصي فحسب، بل هو واقع يستند إلى الاستقصاءات التي قام بها الغاليري. أما سير نيكولاس سيروتا، رئيس مؤسسة غاليري «تيت»، فيعتقد أن الغاليري الجديد استطاع خلال عام واحد أن «يغير موقع الفنون التصويرية في ثقافتنا (البريطانية)، بفضل مايضمه من أعمال تتمتع بنضارة لا مثيل لها.

والى جانب المكتبة والمقهى والردهات التي يخصص بعضها لمعارض زائرة يستضيفها الغاليري على مدار العام، يضم المبنى أربع صالات عرض ضخمة مقسمة بدورها إلى عدد من القاعات تزدان بلوحات وتماثيل وأعمال انشائية فنية تمثل بمجموعها معرض «تيت مودرن» الدائم، وبينما تبقى المعارض الزائرة مؤقتة لا تلبث أن ترحل مع انقضاء المهلة المحددة، يجري بين فترة وأخرى تبديل بعض عناصر المعرض الدائم الذي يعتبر من أغنى المجموعات العالمية للفن الحديث منذ فجر القرن العشرين إلى الآن. أما مصدر هذه الأعمال فهو ثروة غاليري «تيت» التي قدرت العام ١٩٩٨ بـ ٤٢٧٠ لوحة و١٥٠١ تمثال و٣٦٤٩ رسماً على الورق إضافة إلى آلاف الأعمال الإنشائية المختلفة. وفي سياق عنايته بالفن وترويجه، يمنح الغاليري جائزة «تيت برايز» السنوية التي تعتبر أرقى مكافأة من نوعها في هذه البلاد لأهم عمل فني بريطاني. والثروة النفيسة موزعة على فروع الغاليري الأربعة: «مودرن» و«بريتن» في لندن وثالث في مدينة ليفربول الشمالية ورابع في بلدة سانت آيف في أقصى الجنوب الغربي لإنجلترا. إلا أن نخبتها الحديثة تزين جدران «تيت مودرن» وفق تصنيف يعتمد الموضوع، لا التسلسل التاريخي أساساً له.

يفضي السلم المتحرك بالزائر إلى رواق في الطابق الثاني من الغاليري الجديد يستطيل يمنة ويسرة مؤدياً إلى البوابتين المتقابلتين للمعرضين الأول والثاني اللذين يتصل أحدهما بالآخر. وفيما يحمل الأول عنوان «حياة صامتة / أشياء/ حياة حقيقية»، يطلق على الثاني «منظر/ طبيعة/ بيئة». ويحتضن المعرضان الباقيان اللذان يحتلان مساحة مشابهة من الطابق الخامس لوحات وأعمالاً موزعة تحت عنوانين رئيسيين: «جسد/ فعل/ حسم» و«تاريخ/ ذاكرة/ مجتمع». وصالات المعرض الثالث الذي يحرس بوابته تمثال من منحوتات رودان يؤدي بدوره إلى المعرض الأخير..

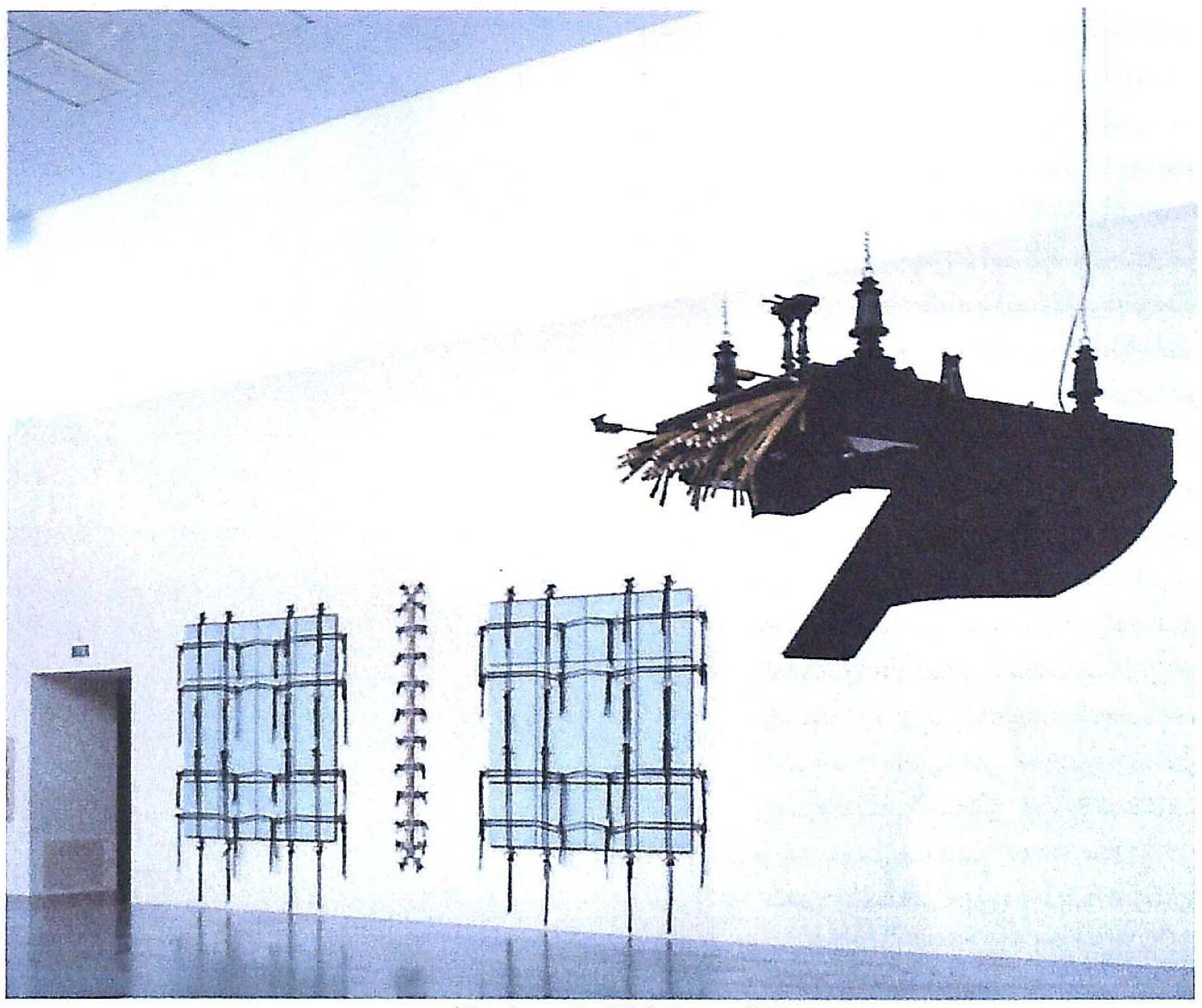
الصالة الأولى من معرض «حياة صامتة/ أشياء/ حياة حقيقية» تهيئ المرء لفهم القاعدة التي يتم في ضوئها تصنيف المعروضات في سائر أجزاء «تيت مودرن». في لوحة الفرنسي الشهير بول سيزان «حياة صامتة وإبريق ماء» يطرز التفاح والأجاص بلونه الأخضر الهادئ خلفية تكاد تكون حيادية اللون لولا الخطوط المتماوجة الموزعة هنا وهناك. لكنك سرعان ما تفيق من رحلتك في رحاب هذه الأناقة التي ترقى إلى أواخر القرن التاسع عشر عائداً أدراجك إلى اللحظة الراهنة. ففي إزاء رائعة سيزان تتطاول من الأرض إلى السقف كتلة من المعدن تبدو خالية من أي لمسة جمالية. هي هيكل من الفولاذ والألمنيوم ومواد أخرى على هيئة تشبه درجاً مؤلفاً من ١٠ طبقات كل منها تماثل الأخرى تماماً بأبعادها ولونها الأزرق القاتم والحافة البيضاء التي تبرز في مقدمتها. هكذا يقف دائماً الجديد الذي يطمح إلى تسليط الضوء على طريقة صناعة العمل وعلاقة المشاهد به فضلاً عن جماليات الأشياء المألوفة، إلى جانب الكلاسيكي المفعم بالجمال التقليدي أو السوريالي أو الدادائي أو التكعيبي أو التجريدي... الذي يعتبر تمرده محدوداً بالمقارنة مع الأنماط التشكيلية والإنشائية المعاصرة. والهدف الأساسي الذي ينشده «تيت مودرن» من جمع الشيء ونقيضه، هو الإفساح في المجال أمام المشاهد كي يتحرى آلية تطور الفن عبر القرن الماضي ويرى كلاً من المتمرد والتقليدي، بدرجاتهما المختلفة، في ضوء الآخر.

الفن الحديث

بين الأعمال «التقليدية» الموزعة على صالات الغاليري عينات من أشهر ما أنتجته المدارس التي تنضوي تحت عنوان الفن الحديث الذي أخذ وهجه يخبو في الخمسينيات تاركاً مكانه لصراعات سعت إلى تثوير الأدوات الفنية. ماتيس وسيزان حاضران بقوة شأنهما شأن نتاج بيكاسو المنوع، خلافاً لمونيه وللأرمني آرشيل غوركي الذي عرضت له لوحة واحدة. ولا بد من أن تعلق في ذهن المشاهد لآلاف الأعمال «التقليدية» صور منها لوحة جورج براك التكعيبية الرائدة «زجاجة وسمك» حيث يتجلى هذا الأسلوب المميز في التعاطي مع الفراغ وتنظيم بنية التشكيل. والجانب الأخير له منزلة أساسية في فن الكولاج، ومن نماذجه المعروضة «صحن من الفاكهة وكمان وزجاجة» لبيكاسو الذي يعود إليه الفضل مع براك في ابتكار هذا الأسلوب. ولا ننسى منحوتة ألبرتو جياكوموتي «تشكيل»، السوريالية كـ «الهاتف السرطان» الذي أنجزه سلفادور دالي أواسط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعرض الثاني الذي يحمل عنوان: (منظر - طبيعة - بيئة)



حفلة موسيقية للفوضى - لربيكا هورن

مارلين مونرو - لآندي وارهول

الصيف - لجاكسون بولاك

الثلاثينيات في أوج تأثره بفكرة العلاقة المتـينـة بين الوعي واللاوعي وإمكان استحضار الأخير فنياً. والأرجح أن الزائر سيتذكر أيضاً رسوم كاندنسكي الهندسية وماكس إرنست الدادائية التي تغرق كرفيقاتها السوريالية التي وقعها دالي وخوان ميرو ورينيه ماغريت من عالم اللاوعي. وتتعانق الوجودية والتحليل النفسي مع أهوال الحرب العالمية الثانية في لوحات وقع إحداها بيكاسو، وهي تلتقط الشكل الإنساني مشوهاً وحشياً. والهم السياسي كان المصدر الذي عبَّ منه فنانون أفردت لأعمالهم قاعة خاصة وبينهم اندريه فوجيرون صاحب «مذبحة الساقية» حيث ترقد أجسام الأطفال والنساء والشيوخ الجزائريين الذين قتلوا العام ١٩٥٨ قرب أعقاب البنادق الفرنسية المجرمة.

أما الأعمال التي تخرق القواعد الفنية المألوفة وتحاول ابتكار قيم جمالية جديدة، فهي الأخرى تضم عدداً من المنجزات ذات القيمة التاريخية. مثلاً «مبولة» مارسيل دوشامب التي أسست لما يسمى بفن الأشياء الجاهزة، وهذا النمط الذي لايزال يحتل مكانة مهمة في خارطة الفن المعاصر، أطلقه أساساً الفنان الفرنسي المشاغب صرخة ضد استهلاكية الفن الكلاسيكي «الجميل». وتنتحي ركناً آخر أعمال آندي وارهول اللافتة باختلافها، وخصوصاً لوحته المزروعة بوجه مارلين مونرو الذي لا يني يتغير مكتسياً كل مرة ألواناً جديدة. هكذا تبدو معالم النجمة الراحلة أداة لإثارة أسئلة الهوية وتسليط الضوء على صعوبة التميز بين النسخة الأصلية وشبيهاتها المزيفة. ما يعني أن الأصالة والتفرد التي يدعيهما الفن التقليدي هما موضع شك وارهول وأجيال المتأثرين به. وفي صالة مجاورة ترتاح على شطر كبير من الجدار لوحة «الصيف» للأميركي الآخر جاكسون بولاك. وهي من أبرز ما خلفه مؤسس المدرسة التنقيطية الذي أنجز معظم أعماله الشهيرة بنفض فرشاة مبللة بالألوان فوق سطح اللوحة تاركاً النقاط المتساقطة ترسم التشكيل من تلقاء ذاتها عملياً. وإلى جانب بولاك ومقلديه، أفردت صالة للوحات مواطنه مارك روثكو التي سمي أكثرها «بلا عنوان» حيث تعلو نبرة لعبة اللون. فعناصرها الأساسية مستطيلات طافية على خلفية واسعة، والألوان متشابهة وإن اختلفت درجة القتامة من شكل إلى آخر.

نماذج جريئة

لكن جرأة دوشامب لا تكفي تماماً

لصدم المتجول في أرجاء «تيت مودرن». فثمة أعمال تباريها في القدرة على الانفلات من القواعد المألوفة بشكل يدعو إلى العجب. نماذج فن الفيديو والتصوير كثيرة بعضها جريء للغاية، وبعضها أشد تردداً تبعاً لتاريخ الإنجاز الذي يتراوح بين عشرينيات القرن الماضي والسنة المنصرمة. رشح العام قبل الماضي سرير تريسي أمين البريطانية من أصل قبرصي تركي، غير المرتب المحاط بقمامة بينها علب سجائر فارغة وثياب داخلية متسخة، رشح مع ثلاثة أعمال أخرى لنيل جائزة «تيت» المرموقة. لذا ما ضر أن نرى ثلاثة مربعات ضخمة فارغة سطوحها مرايا صافية أو خرائط وساعات وأعلام أدخل عليها تغيير طفيف معروضة كأعمال فنية؟! وانسجاماً مع روح العصر، يمر الزائر من تحت آلة بيانو معلقة من السقف بشكل مقلوب تبرز من طرفها أعواد بين فترة وأخرى لدى صدور أصوات كأنها معزوفة تجريدية متقطعة على الآلة المسكينة. وقد أطلقت صاحبة العمل ريبيكا هورن عليه «حفلة موسيقية للفوضى». وفي قاعة أخرى، تعثر على مطرقة ومفك براغي وأسلاك وشمع... تجاورها كتل حجارة بازلتية حقيقية منضدة بعضها إلى جانب بعض على شكل دائرة. وإذا أحس الزائر أنه عاجز عن تصديق مايري وسولت له نفسه لمس أي من هذه الأشياء للتأكد من وجودها، لسارع الحارس أوالحارسة إلى تحذيره من مغبة العبث بنفائس الغاليري!

ونتاج تريسي أمين الذي يضم رسالة عادية، يمثل نسبة لا بأس بها من الأعمال البريطانية المعروضة في «تيت مودرن». ومعظم رسومها التي تقدر قيمة كل منها بآلاف الجنيهات، تقتسم القاعة ذاتها مع بعض أعمال ديفيد هوكني. والأخير صار نجماً من كبار نجوم الفن التشكيلي البريطاني بعدما كان في الستينيات بمثابة الفنان الملعون. فقد تجرأ وقتذاك على مقاربة موضوعات الجنس والجسد من منظوره المثلي في لوحات نجد أكثرها حالياً في «تيت مودرن». وفضلاً عن الأعمال التي رأيناها في السنوات الماضية في المعارض المخصصة لمرشحي جائزة «تيت»، تضيء لوحة هوارد هودجكين «عشاء في ميدان سميث» إحدى القاعات بألوانها القوية. وتمتلئ قاعة ثانية بأعمال تجريدية بينها لوحات وقعها بن نكولسون رائد التجريدية البريطانية. الوجوه والأجساد التي رسمها فرانسيس بيكون ولوسيان فرويد بقصد مقاربة موضوعات الزمن والموت والحياة تطل أيضاً من زوايا الغاليري. ويبدو تمثال هنري مور «جسد متمدد» بلونه الأبيض الصافي شاهداً على عصر أضحى فيه الإنسان هشاً يوشك على الانكسار تحت وطأة النزعة الاستهلاكية وموجة التسلح النووي. لكن بوسع الإنسان أن يلوذ بالنجاة من هذا المستقبل الأسود والحاضر المظلم إذا بحث عن الملجأ في الأشياء اليومية الصغيرة كما توحي لوحة وليام سكوت «سمكة ماكاريل في صحن». ومن يقوى على تكذيبه في عصر يفرد فنه لليومي الصغير والعادي موقع الصدارة؟

”
بين الأعمال التقليدية الموزعة على صالات الغاليري، عينات من أشهر ما أنتجته المدارس التي تنضوي تحت عنوان الفن الحديث الذي أخذ وهجه يخبو في الخمسينيات تاركا مكانه لصراعات سعت إلى تشويه الأدوات الفنية
“

ترتبط محتويات متحف «جلينبو» باسم واحد من عشاق الفنون العظام هو «اريك هارفي» الذي بدأ في جمع القطع الأثرية والفنية في الخمسينيات، حيث كان يجمع الأدوات اليومية البسيطة في حياة السكان الأصليين للبلاد وأيضا كل ما هو مميز من المعادن كما أضاف لمجموعته أعمالا لفنانين جدد من جميع أنحاء العالم.

وفي عام ١٩٦٦، وهب السيد هارفي مجموعته الجميلة والنادرة إلى شعب ألبيرتا، فسارعت هيئة التشريع الإقليمية في بناء متحف ومعهد ثقافي يضم هذه المجموعة النادرة، وذلك تكريما للسيد هارفي على هبته القيمة التي يعتز بها الكنديون.

إعداد سهى الخميس - الكويت

معهد «جلينبو» أكبر متاحف الغرب الكندي

ايريك هارفي

يملك متحف جلينبو الآن أكثر من مليوني قطعة معروضة ومتاحة للجمهور، جزء كبير منها من مقتنيات السيد هارفي. تتحمل الحكومة الكندية مع متحف جلينبو مسؤولية المحافظة والعناية بالمقتنيات ومضاعفتها. ومع مرور السنوات زاد عددها حتى أصبح المعهد واحد من أفضل المعاهد الثقافية في كندا، حيث إنه يملك سمعة طيبة واسعة بفضل معارضه الفنية وبرامجه وإصداراته ومنشوراته المتميزة.

بعد (جلينبو) اليوم أكبر متحف في غرب كندا، حيث تبلغ مساحته ٩٣،٠٠٠ قدم مربع، هذه المساحة تتألف من صالات العرض المنتشرة في مبنى مؤلف من ثلاثة طوابق.

يضم المتحف أكثر من ١٠٠،٠٠٠ قطعة صنعت كل منها في أماكن مختلفة من العالم، جُمعت ووثّقت في متحف جلينبو وذلك للحفاظ على لمحات من حياة أولئك الناس الذين اكتشفوا المناطق الجديدة واستقروا فيها منذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا.

هذه القطع والأدوات ذات الاستعمال اليومي، تعكس كيف كان هؤلاء الناس يصنعون الحياة، وكيف كانوا يتعبدون، ويمارسون السلطة، وما هي طرقهم للراحة والاسترخاء، وماذا كانوا يلبسون ويأكلون، وكيف استطاعت العائلات البسيطة خلق وطن على أرض جديدة.

تحتوي المجموعة التاريخية الثقافية أيضا على ممتلكات مهمة لمصنع ألبيرتا للخزف والفخار الواقع في غرب كندا وعلى دراسات فولكلورية، والاكتشافات الشمالية، وعلى قطع نقدية وميداليات وأوراق مالية، وقطع زجاجية مضغوطة، بالإضافة إلى الأنسجة المختلفة.

الجناح العسكري

على امتداد خمسة قرون من التاريخ، تعد مجموعة جلينبو العسكرية للقطع والأسلحة الأثرية والتاريخية، أوسع وأكبر مجموعة متنوعة في غرب كندا. إنها مجموعة عالمية تتكون من ٢٦،٠٠٠ قطعة من أوروبا وآسيا، واليابان والأسلحة النارية الصغيرة التي اشتهرت بها أمريكا الشمالية، كذلك تحتوي المجموعة على دروع وعربات مدرعة متعددة وميداليات وأوسمة عسكرية متعددة بالإضافة إلى جناح التاريخ العسكري الكندي الحافل بالمقتنيات. خدم إيريك هارفي في الجيش، وقد عُين بمنصب عقيد فخري في (كالجاري هاي لانديرز) لذا فإن جلينبو يحتوي على مقتنيات عسكرية وحربية ثمينة، تؤرخ المجموعة من بداية عدد وأسلحة فرسان العصور الوسطى، لمجموعة دروع ساموراي، وتنتهي عند الميداليات اللامعة (لكالجاري هاي لانديرز). هذا بالإضافة إلى أن جناح المحاربين يزود رواده بفكرة عامة عن المقاتلين، وعن طبيعة العلاقة بينهم وبين مجتمعاتهم، كما يحتوي الجناح على عدة صالات، تجسد الوضع الاجتماعي وقوانين المحاربين، كالتدريب على الشفرات والرموز وطرق فكها والتعامل معها، وعرض لأنواع الدروع، والتكنولوجيا وفن التنظيم والتخطيط، كما تعرض نماذج للأحداث اليومية في قصور العصور الوسطى، بالإضافة إلى أنه يمكنك أن ترى فارسا مدرعا ومسلحا يقف أمام خلفية من العصور الوسطى ويقوم بالتدريب على المبارزة بالسيف، وآخر يمضي وقته في الصلاة منعزلا عن الناس، وذلك قبل أن يؤدي قسم الفرسان.

أحد مقتنيات المتحف - لبيلمور براون

الأحجار الكريمة والمعادن

كما يضم متحف جلينبو مجموعة واسعة من المعادن الثمينة والأحجار الكريمة من جميع أنحاء العالم. جُمعت هذه العينات والنماذج من المعادن والأحجار القيمة لعرضها من أجل قيمتها الجمالية، ولعمل بعض الأبحاث العلمية عليها وللتأكيد على جمال المعادن الكندية.

تعرض صالة (كنوز عالم المعادن) في المتحف لقطات متعددة الألوان من أعماق المحيطات، بالإضافة إلى عرض ما يمكن الحصول عليه من المعادن المختلفة في العالم. يعتبر المعرض مرفأ لكل عالم جيولوجي ومولع بالصخور والأحجار الكريمة، بالإضافة إلى أن الزوار من كل الأعمار والثقافات والمستويات العلمية، بإمكانهم الاستمتاع بمناظر هذه الأحجار الخلابة، ورؤية المعادن تتوهج وتضيء في الظلام، كذلك بإمكانهم رؤية منحوتة صخرية مميزة يظن العلماء بأنها الأقدم على الأرض، كما بإمكانهم الاستمتاع بشفافية وجمال الطبيعة من خلال الأحجار الكريستالية الموجودة بجميع ألوان الطيف. منظر آخر يمكن الاستمتاع به في المعرض هو من خلال عرض مراحل تطور المعادن بدءا من المرحلة الخام، ثم مرحلة الصقل، ثم إلى المرحلة النهائية وهي التشكيل الفني. لقد صنع ايريك هارفي ثروته من المعادن، والتي تعرض الآن في معرض جلينبو الشهير للمعادن والأحجار الكريمة المتلألئة والجواهر.

إيريك هارفي الرحّالة

لقد كانت حكمة بالغة من إيريك هارفي، بأن يجمع القطع الأثرية والفنية، والوثائق التاريخية، والمعرفة، تحت سقف واحد وهو ما يعرف باسم جلينبو في جميع أنحاء العالم.

ولد السيد هارفي في أونتاريو، لكنه أحب الغرب الكندي وأراد أن يحفظ تراثه لأحفاده وليستمتع به الآخرون. لذا بدأ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

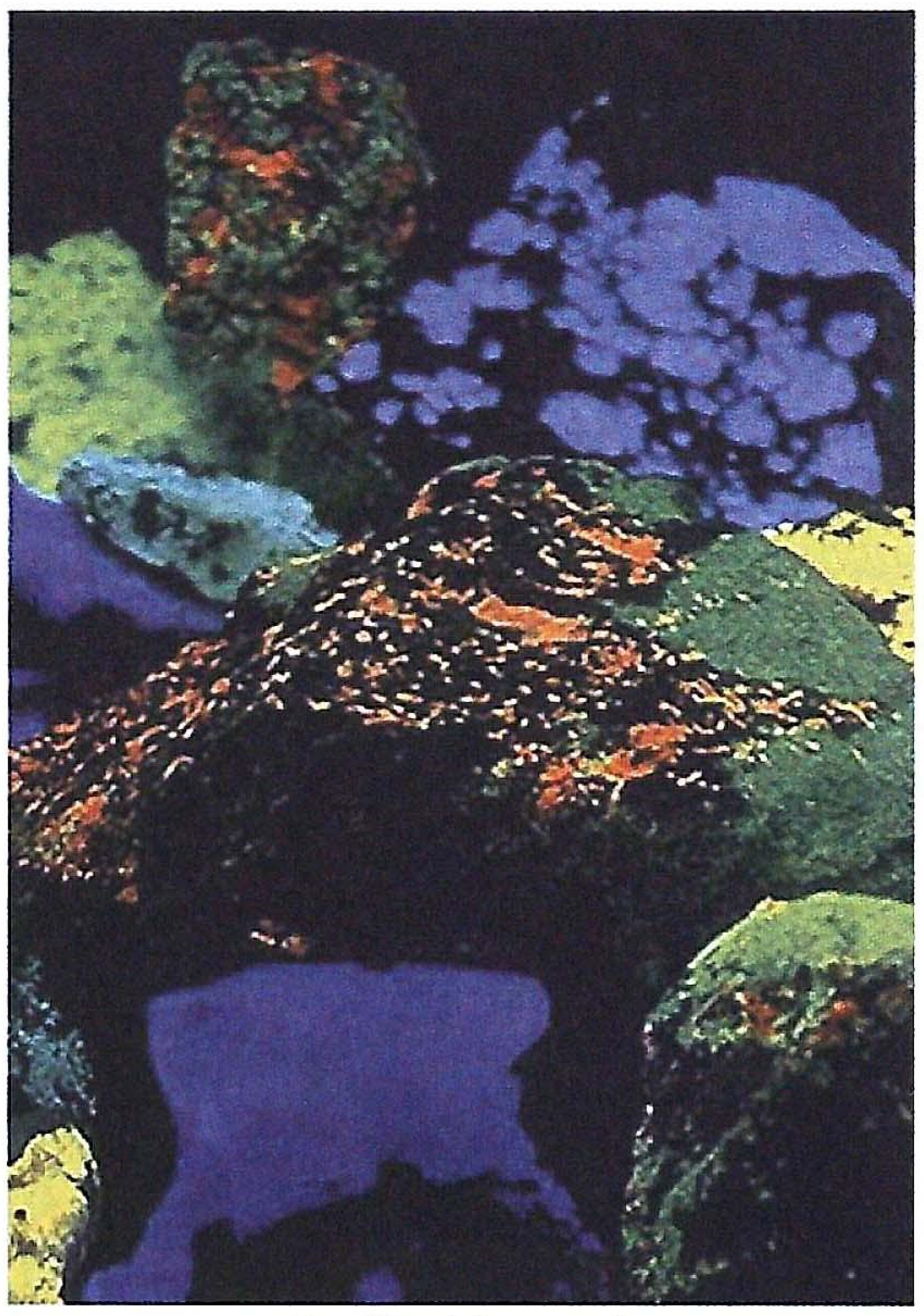
يجمع القطع الفنية والأثرية والتاريخية في الخمسينيات، وذلك عندما واجه في تلك الفترة أصعب سؤال مر عليه في حياته وهو: (ما الذي تريد فعله بهذه الأشياء القديمة؟) كان ايريك هارفي يرى التاريخ بهذه الأشياء القديمة، الماكينة، والأدوات المنزلية، والعربات، وأدوات المائدة، وأغطية الرأس المكسوة بالريش والتي تعود للعصور الحجرية، والصناعات اليدوية الصينية القديمة. لقد أحب الفن والبرية والمناظر الطبيعية الريفية. كما أحب رسامي الطبيعة وخاصة لوحات الجبال، والبورتريهات المحترفة لسكان البلاد الأصليين القدماء. لقد أدرك أهمية الأثر الذي يتركه الفنانون الجدد في الأجيال القادمة من فناني الغرب، والنحاتين، وصانعي الطباعة، لذلك جمع البعض من أعمالهم وأضافها إلى مجموعته.

امتدت نظرة ايريك هارفي لتشمل العالم كله، ذلك لأنه كان رحالة، فقد أراد من الناس الذين يعيشون في جنوب ألبيرتا أن يفهموا أنفسهم والفترات الثقافية المختلفة لغيرهم من الشعوب، كما أنه جمع مقتنيات مذهلة من عدة جزر في المحيط الهادي، ومن غرب أفريقيا، واليابان، وأمريكا الجنوبية. كانت نظرة ايريك هارفي متحمسة جدا وعميقة، بحيث أصبحت مقتنياته وتحفه النادرة تعكس فيما بعد اهتماماته الشخصية الرئيسية ومدى رحابة أفقه. كيفما تتجول وتنظر في متحف جلينبو، فإنك ترى رؤية ولمسات إيريك هارفي فيه، كما تقدم للزائر يوميا نظرة مختلفة للمعروضات من خلال رؤيته الرائعة.

ذكريات الطفولة والشباب

التاريخ الغربي المعروض في المتحف يتمركز حول الأشخاص والأحداث الذين شكلوا غرب كندا. بإمكان الزائر أن يكتشف تنوع ثقافات الأقوام الأولى، ومعرفة نوع العلاقة التي كانت قائمة بين السكان الأصليين وتجار الفراء، كما بإمكانه رؤية ما أحضر الناس معهم عندما اختاروا غرب كندا ليكون بمنزلة موطن جديد لهم.

مرحلة الشباب في غرب كندا هي مرحلة حيوية جدا، لذلك خصص لها جناح في المتحف، وهو جناح يجسد النظرة المتفائلة والمتفاعلة مع الحياة منذ الولادة وحتى سن ١٨، وذلك لفترة ١٠٠ عام ماضية في غرب كندا. العديد منا لديه ذكريات عن طفولته والتي تأتي بسرعة للذاكرة عندما يرى الإنسان قطعة مألوفة له من صغره، أو عندما يشم رائحة تذكره بطفولته. ومع مرور الأيام ونمو الأجيال، ينسى الإنسان الكثير من ذكرياته، إلا أن المتحف بمعروضاته المتميزة من ألعاب ودمى وعرائس وصناعات يدوية أخرى للأطفال تعيد للزائر كل هذه الذكريات. إن تنوع مجموعة جلينبو للألعاب تلائم تنوع خبرات الطفولة واختلافها من مكان لآخر. سوف ترى بالتأكيد طفولتك في المعرض، كما أنك سوف تشعر كأنك تكبر في إطار الثقافات الأخرى وعلى مر أزمنة وعصور مختلفة.



كنوز من المعادن الثمينة

زي للشرطة تم تصميميه في عام ١٨٧٦م

الفنون عبر العصور

تركز مجموعة جلينبو الفنية على تاريخ وتطور شمال غرب قارة أمريكا الشمالية بشكل أساسي، فهي تحكي قصة تطور الغرب منذ أن بدأ المكتشفون يعبرون القارة في بداية العام ١٨٠٠ تقريبا، مرورا بالباحثين والمستطلعين الذين جاءوا لأخذ صور ملونة بكاميراتهم للمنطقة الغربية الجديدة المكتشفة، وحتى انتقال الفنانين المحترفين لتلك المنطقة. في النصف الأول من القرن العشرين، وحينما بدأ الفنانون يستقرون في المدينة الغربية حديثة التكوين، بدأوا في تعليم وتدريس الفن للناس إضافة إلى إنشاء مدارس فنية، وبشكل متزايد تم احتراف الفن البصري في غرب كندا.

تستمر مجموعة جلينبو الفنية في النمو والازدياد، كما تجمع القطع الفنية المعاصرة أيضا، وذلك حتى تعكس هذه القطع تغير الاتجاهات والقيم في الفن والمجتمع. كما أن فنون السكان الأصليين لكندا عُرضت في المجموعة ولم تُغفل، بالإضافة إلى أن المتحف يملك مجموعة واسعة من القطع الفنية الإيضاحية من الطباعة الكندية والتي تتضمن فنانين من الشرق والغرب الذين يظهرون المستوى العالي والرفيع من نشاط الطباعة الذي ساد في الفترة من ١٩٢٠ وحتى ١٩٤٠.

من المعروف أن مقياس الفن المعاصر يكون من آخر ٢٠ الى ٣٠ سنة، ومن خلال عرضه في متحف جلينبو يكسب قيمته الجمالية ويأخذ موقعه التاريخي من حيث تطور الفن في غرب كندا، حيث إن المتحف عرض أنواعا مختلفة من الفن، منها التصوير الفوتوغرافي، والنحت، والرسم، والفيديو، وأعمال السيراميك، والطباعة وغيرها من الطرق والوسائل الفنية.

مجموعة من الدمى تؤرخ من عام ١٨١٠م وحتى عام ١٩٤٩م

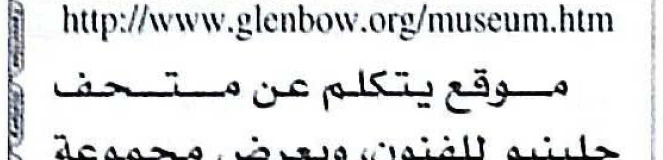
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

"يملك المتحف منحوته صخريه مميزة يظن العلماء أنها أقدم قطعة فنية على الأرض"

المكتبة والأرشيف

يضم متحف جلينبو مكتبة غنية جدا بالمعلومات، فهي توثق تاريخ غرب كندا، منذ أن كانت الثيران تسرح في الأراضي والسهول، مرورا بتركيب السكك الحديدية، وحتى استقرار الناس في الغرب وممارسة الحياة السياسية والاقتصادية وأهم الأحداث الاجتماعية في البيرتا اليوم. تحتوي المكتبة على كتب، وصحف، ودوريات، وخرائط، وأدوات سمعية وبصرية، وكلها تجمع بين الأشخاص والأحداث الذين كونوا تاريخ وتراث كندا.

كما يملك المتحف أرشيفا هائلا للمعلومات، ويعد واحدا من أكبر مراكز المعلومات غير الحكومية، كما يعد أهم مصدر بحث للمؤرخين، والكتاب، والطلبة، والإعلاميين. ويضم الأرشيف مجموعة واسعة من المواد المؤرشفة التي لم تُنشر من قبل، عن أشخاص، وعائلات، وهيئات، ومنظمات، وأعمال تجارية، ويضم كذلك ٣٥٠٠ متر من السجلات النصية، وأكثر من مليون صورة فوتوغرافية، و٣٥٠ ساعة من الأفلام، و١٥٠٠ صوت مسجل



http://www.glenbow.org/museum.htm

موقع يتكلم عن متحف جلينبو للفنون، ويعرض مجموعة كبيرة من اللوحات والمقتنيات القديمة لتاريخ كندا، كما تمت إضافة مقتنيات أخرى فيما بعد عن تاريخ حضارات عديدة ومتنوعة.

في شهر يناير الماضي، وضمن أنشطة مهرجان القرين الثقافي الثامن الذي أقيم في الفترة من ١٢ إلى ٣١ يناير، احتضن مسرح الدسمة عروض فرقة «أنانا» المسرحية الاستعراضية التي لاقت نجاحا وإقبالا جماهيريا كبيرا.
وفرقة «أنانا» الاستعراضية السورية حديثة التكوين، فلم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات، لكنها أخذت وقتا كبيرا في تكوينها من قبل مبدعيها حتى تخرج إلى النور.
جريدة «الفنون» تتابع مسيرة فرقة «أنانا» وترصد واحدا من أهم عروضها وهو «هواجس الشام ٨٨٠»

علي عبدالوهاب البرازي - سورية

لوحات درامية تاريخية في عروض فرقة «إنانا» الاستعراضية

لابد لكل خلق إبداعي في عالم الفنون والآداب، وفيما هو يتلمس أولى خطواته الحذرة المتوجسة في بدايات التكوين، من أن تتجاذبه نسائم طرية حالمة متفائلة، أو شطحات وهمية ضبابية متشائمة، في حالات متشابهة، طالما أرقت وتؤرق أيام وليالي المبدعين الكبار في المسيرة الطويلة للحياة الإنسانية.

وعندما راودت المديرية العامة لهيئة الإذاعة والتلفزيون في الجمهورية العربية السورية، طموحات فكرة تكوين فرقة مسرحية استعراضية موسيقية غنائية راقصة، آثرت أن تلقي أعباء مشروعها الفني على كاهل الفنان جهاد مفلح الذي سهدت أجفانه، وعلى امتداد سنوات عشر عمليات البحث عن المواهب المسرحية التمثيلية الراقصة الشابة من الجنسين، التي اجتازت مراحل من التدريبات الطويلة لاكتساب اللياقة المطلوبة لأجسادها، بحيث تكون الفرقة أكثر تآلفا وانسجاما مع الغاية التي تكونت من أجلها، متعاونا في ذلك مع موهبة الفنان محمد هباش في التأليف والتوزيع الموسيقي الدرامي، ومنسجما مع التصورات الكتابية المسرحية المبدعة للفنان محمد عمر.

تمخضت مسيرة الفنانين الثلاثة الإبداعية عن فرقة «أنانا» المسرحية الاستعراضية التي استوحت اسمها الفني من أول انطلاقة للروح إيقاعا وحركة وغناء وتشكيلات بعد حلولها في الجسد الإنساني، ولعل أول فضاءات الفن كان الرقص الجماعي، حيث تتآلف المشاعر والأحاسيس والأفكار مع دلالات المتعة البصرية والتساؤلات الكينونية في كنه الوجود، وبذلك كانت فرقة «أنانا» استمرارا لطقوس الأجداد منذ أكثر من خمسة آلاف عام، من خلال احتفالاتهم بإلهات الحب الخصب: (عناة، عشتار، عشتروت)، التي تشير إلى جوهر واحد وهو اللحظة الإنسانية المبدعة، وذلك ضمن خصوصية محلية عربية ذات سمات تنشر من حولها نكهة شرقية تراثية روحانية اجتماعية لأمة عربية واحدة، دائبة التوثب نحو المستقبل العالمي الواعد بالعطاء الإنساني المشترك.

قدمت الفرقة باكورة عروضها الفنية على خشبة مسرح معرض دمشق الدولي في العام ٢٠٠٠، ثم انتقلت بعروضها بعد ذلك إلى خشبة مسرح «الحمراء» بدمشق، مشاركة منها في الأفراح الشعبية باحتفالات مرور ثلاثين عاما على قيام الحركة التصحيحية في سورية، طارحة فنها من خلال تشكيلات راقية، تؤطرها رؤية حركية مدروسة موشاة بالكلمة الدرامية الصادقة والأنغام الحميمية المختارة، مؤرخة طموحات النفسية العربية في مرحلة نهضوية متطلعة نحو الآتي.

كما شاركت الفرقة في بعض المهرجانات العربية مثل مهرجان جرش في الأردن، ومهرجان الحمامات ومهرجان سوسة في تونس، كما قدمت عروضها بدار الأوبرا المصرية، وحصن الفليج في سلطنة عمان.

وشاركت في ملحمة «عين اليقين» التي قدمت في رأس الخيمة بدولة الإمارات العربية المتحدة، وشاركت في حفلي افتتاح وختام مهرجان دمشق السينمائي الدولي الثاني عشر العام الماضي، وقدمت استعراض «أجراس القدس الدمشقية» في افتتاح معرض دمشق الدولي لعام ٢٠٠١.

ولافتقار بلادنا إلى معاهد تعليم فن الرقص الأكاديمي، اضطر الفنان جهاد مفلح إلى الاستقصاء عن مناهج مدارس الرقص الحديثة المختلفة، والتعامل مع فنونها اقتباسا بما ينسجم مع البيئة العربية وطموحاتها الإنسانية. وكان أكثر حميمية مع إبداعات فرقة عبدالحليم كركلا العربية اللبنانية، التي أغنت الفن الاستعراضي المسرحي العربي بعروضها: (الخيام السود، اليسار، الأندلس والمجد الضائع، ليلة قمر)، ناهلة من البيئة الثقافية التراثية التاريخية العربية، المطعمة بألحان راقصة متوثبة، نابضة بروح البداوة والصحراء وحياة خيام البدو بعاداتهم وتقاليدهم، متداخلة مع أغانٍ شجية، في نسيج درامي حديث البناء غني الخيال والطموح والجدة.

وعن كيفية تكوين الفرقة يقول مديرها الفنان جهاد مفلح: «حين كان هاجس تكوين فرقة تحمل فنا راقيا مازال في مراحله الأولى، لم يكن حينها ثمة تعليم أكاديمي للأداء الحركي في سورية، الأمر الذي اضطرني إلى السفر والبحث عن مدارس لذلك الفن الحديث، والاحتكاك بها والتعلم منها واختيار ما يناسب مجتمعنا، ومن خلال الاتصال بفرقة «كركلا» تزايد طموحي بالتجاوز لتحقيق مسرح يبتعد عن أساليب الاستعراض السائدة لينخرط في جوهر الدراما. والتقيت مجموعة من الشباب المتحمسين للمشروع، واستمرت التهيئة أكثر من عشرة أعوام لأن تشكيل لغة جسد خاصة يحتاج إلى فترة طويلة من الصقل والتدريب.

خلال هذه المرحلة، ولحسن حظي، تعرفت على موسيقي متميز في التأليف والتوزيع الدرامي هو الفنان محمد هباش الذي يحمل أرقى بذور الإبداع في تجاوز السائد وتحطيم أسواره، وطالت بيننا الجلسات واتسعت الأحلام، واكتملت أقطاب التحقق بالتعرف الى الكاتب المسرحي المبدع

> على رغم عمر الفرقة الفني القصير الذي تعدى عامه الثاني بقليل، فقد تمكنت من تأكيد أولويات طموحاتها الفنية محليا وعربيا ثم عالميا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عمر الذي كان هاجس تطوير الفن المسرحي شكلا ومضمونا إحد همومه المؤرقة.

ويواصل الفنان جهاد مفلح كلامه: «بدأنا العمل والتحضير لـ «هواجس الشام ٨٨٠» لمدة عامين متواصلين وها هي فرقة «أنانا» للأداء الحركي المسرحي تخطو خطواتها نحو تحقيق الطموح في خلق فن راقٍ ينطلق نحو العالمية بخصوصية المحلي الشرقي.

«هواجس الشام ٨٨٠» ليس تعبيرا عن وجهة نظر فردية تصاغ في أداء حركي، وإنما هو قصة أمة يصاغ تراثها حركة ولحنا ليعبر عن رغبتها وطموحاتها وخصائصها النفسية خلال مرحلة مهمة أثرت، ولا تزال، في مسيرة الأمة التاريخية».

والآن نلقي نظرة سريعة على عرض «هواجس الشام ٨٨٠»، فضمن تحت العنوان الرئيسي للمسرحية تسللت عناوين فرعية منسجمة مع تتابع الأحداث الدرامية، ومشيرة إلى نزوع الرغبات المتململة خلف الضلوع لطموحات شعب مندفع نحو حريته، ولتحقيق العدالة الاجتماعية المفتقدة تحت عباءات مظالم الحكام، وقد تبدى لنا ذلك من خلال الافتتاحية التي رمزت إلى حدة الصراع الخفي بين وجهات النظر في تلك المرحلة.

اشتمل الفصل الأول من المسرحية على أربعة عشر مشهدا بعناوين مختلفة، يسلكها الجو العام للعرض المسرحي في إطاره، فلوحة (حاملات الفوانيس) قدمت عرضا شائقا لاحتفالات نسوة الشام الراقصة فرحا بحلول أيام شهر رمضان المبارك، وترقبا منهن لأيام العيد، وفي لوحة (الدراويش) تحركت أجساد أعضاء الفرقة بلطافة متناسقة عبر أجواء صوفية مشرقية عابقة بروائح البخور، لدى أصحاب الطرق الدينية في الزوايا والتكايا وحضارات الفرق الرفاعية والمولوية، بدفوفها وأزيائها وطقوسها المتآلفة لحنا وغناء وحركة وفنا، تقربا من السدة الإلهية والتمرغ في عتباتها، ونتعرف في لوحة (الشاردة) على الرجلين القادمين من الشرق الأقصى بصحبة (العرافة) وفيما هما يقدمان عروضهما لأهالي الشام تهرب العرافة شاردة في المجهول، ولوحة (أهل الأرياف) قدمت فيها الفرقة رقصة قديمة اسمها (على المالني) اعتاد أهل الأرياف إلى تقديمها في ساحة النصر في المدينة. أما لوحة (الصوباشية.. جامعو الضرائب) فهي تتحدث عن الصراع القائم بين الشاب الوطني «حسن» الذي يحرض أهل البلد على التمرد ضد جامعي الضرائب الذين يمثلهم نقيب الأشراف، و(الشالوح) الدفتردار اليهودي و(عويصة) السقاء، وهنا تظهر العرافة محاولة تحذير الشاب حسن من خطر قادم نحو المدينة، ونلمس حب نساء الشام للتسوق في لوحة (سوق الحريم)، فيلتقي الشاب رسلان بالفتاة بدرية وينصب كيوبيد شباكه حول قلبيهما في أحد أسواق المدينة، وفي أثناء ذلك يشاهد صديقه حسن مخفورا ومسوقا إلى المحكمة فيحاول تخليصه دون جدوى، ويحكم على حسن بالسجن ثلاثة شهور، في لوحة (مجلس القاضي) دلالة على فساد القضاة ورشوة ضمائرهم بالمال، وتحكي لوحة (مسرح أبي خليل القباني) عن الفنان الذي تضطره الظروف القاسية إلى الاستدانة من الشالوح اليهودي من أجل تجهيز مسرحيته (ناكر الجميل) للعرض، وعندما يبدأ القباني بتدريب فرقته على رقصة (السماح) على أنغام موشح للشاعر (ابن الفارض) بعنوان (جنون الحب) يعترض الشيخ الغبرا على ذلك محاولا التأثير في القباني لإغلاق مسرحه، لأن ذلك يتنافى مع التقاليد الاجتماعية، فتدخل العرافة محذرة القباني من خطر ما يقترب من المدينة، وتقدم لنا لوحة (شيطانان) مقابلة مريبة بين السقا عويصة والشالوح الدفتردار اليهودي، وتعيش الفتاة بدرية حلما جميلا بلقاء حبيبها رسلان في لوحة (الكابوس)، حيث يتحول الحلم إلى كابوس مخيف، فتحاول العرافة التخفيف من وقع ذلك الكابوس عليها، وتنقلنا لوحة (موكب الحج) إلى تقاليد أهل الشام في وداع المحمل بالعرس الشعبي والدفوف والرايات والأهازيج والأناشيد، والذي ينطلق من مكان تجمعه في منطقة الميدان إلى منطقة القدم، ويتعرض الشاب حسن للقهر والعذاب في لوحة (السجن) ويتغامز أصدقاء رسلان من القبضايات عندما يعلمون بأمر وقوعه في العشق في لوحة (قبضايات سيدي عامود)، وفي لوحة (في زمن مظلم) يلتقي العاشقان بدرية ورسلان مثل قمرين في ليلة شتاء مظلمة مكفهرة السماء.

تآلف المشاعر مع دلالات المتعة البصرية

وفي اللوحات الاثنتي عشرة التي يضمها الفصل الثاني من المسرحية، تبدأ لوحة (الحكواتي) برواية الأحداث التاريخية الهلالية الدرامية بجزأيها المتعلقين بـ (الخفاجة عامر) و(الغازية أم محمد) يرويها لنا القاص الشعبي من خلال فضاء مسرحي خارج من المزج المتخيل بين الأسطورة والواقع، ضمن إطار المخيلة الشعبية، وتسطر العاشقة بدرية رسالة حب لحبيبها رسلان في لوحة (ريشة القلب) تبثه فيها لواعج قلبها المتيم الدامي، ويتدخل حسن لتخليص أحد المعتقلين من أصدقائه القدامى، بعد أن اتضح لسجانيه أن السجن لم يوهن عزيمته، وتسلم بدرية عويصة رسالة إلى حبيبها على مرأى من نقيب الأشراف والدفتردار اليهودي في لوحة (غريدان)، ويفكر النقيب والدفتردار والسقا استغلال رسالة بدرية للتخلص من الثائر حسن في لوحة (المؤامرة)، ويحاول السقا إقناع حسن بأن الرسالة الغرامية الموجهة إليه من فتاة عاشقة في لوحة (الرسالة)، وبعد حريق مسرح (أبي خليل القباني) يقف وحيدا مع مصيبته، فيبرز (الدفتردار) ورقة الرهينة ليضيق الخناق عليه في لوحة (حريق المسرح)، وتبعث الرسالة الغرامية البغضاء بين حسن ورسلان وتتصاعد الأحداث إلى درجة المجابهة بينهما، لولا أن حسن يفطن إلى الالتباس الحاصل ويوضح فحوى الرسالة لرسلان فيستشعر عويصة الخطر من افتضاح أمره فيرسل أحد رجاله ليطعن حسن في السجن في لوحة (المكيدة)، وفي لوحة (الندابات) ترتدي نساء المدينة الملابس السوداء حزنا منهن على موت حسن، ويبدأن الندب عليه، ويحتفل نقيب الأشراف والدفتردار والسقا والقاضي بالانتصار على حسن في لوحة (البسط على قدر المقام)، وتتحول مجموعة التقاليد والعادات البالية إلى قبيلة بدائية تنفذ شعائرها بطرد القباني وبدرية ونفيهما في لوحة (شعائر الطرد)، وتفشل العرافة في تجنيب الناس مخاطر أقدارهم من خلال استعراض مآسي موت حسن، وحريق مسرح القباني وجنون بدرية، فيلقي الرجلان اللذان أحضراها إلى الشام القبض عليها ويعيدانها إلى السلة في لوحة (العرافة)، وأما في لوحة (أخبار رسلان) فتحاصر الشائعات المغرضة أخبار رسلان (بدرية) المجنونة، وفي اللوحة الأخيرة (إشراقة بين الحلم والحقيقة) تتجسد الثورة العربية بأسلوب فني رفيع، حيث تتداخل المجتمعات العربية في نسج الحلم العربي الذي يرسم معالم المستقبل للوطن العربي الموحد.

مزج متخيل بين الأسطورة والواقع

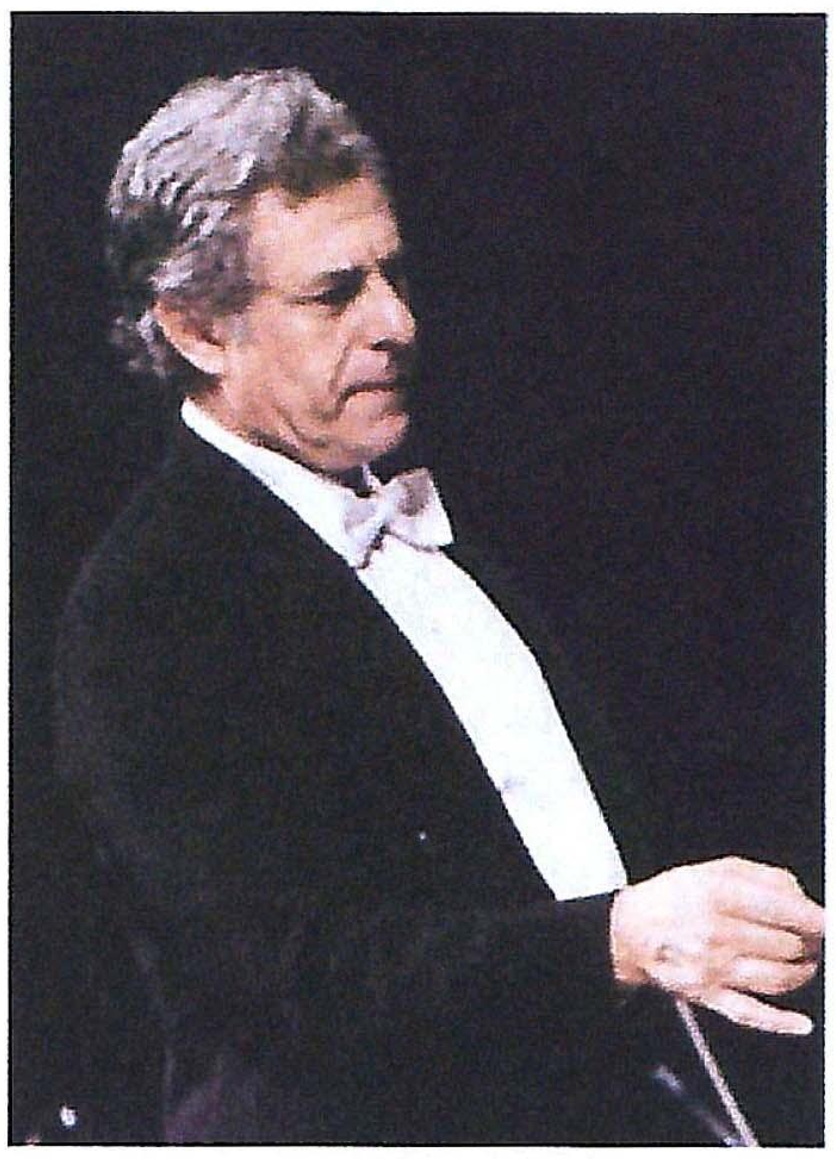
استطاع أعضاء الفرقة وبحرفية راقية منسجمة مع ذاتها خلق التكامل النفسي والحركي الجسدي في التعبير عن مضمون مشاهد المسرحية، فأدى (جهاد مفلح) دور رسلان صديق حسن العاشق للفتاة بدرية، من خلال لغة تعبيرية جسدية صادقة الأحاسيس، وقامت إلبينا بيلوفا بدور الفتاة بدرية برشاقة واقتدار، وأدت إيمان كيالي شخصية العرافة الغجرية بحيوية نشطة، ومحمد عيسى أدى باقتدار شخصية السقا عويصة ومحمد عمايري أثار حفيظتنا باقتداره على أداء شخصية محصل الضرائب الدفتردار الشالوح اليهودي، وقدم لنا محمد عودة شخصية الثائر حسن بكل طيبتها ونبلها، وقرب محمد طرابلسي شخصية الفنان المسرحي القباني من تصوراتنا، وأدى معتز أفغاني دوري القاضي والحكواتي بكل ملتزماتهما الشخصية، وقدمت لنا يولا بنيات الفتاة التركية من خلال بيئتها الشرقية وساهمت ريم شحادة في تقديم شخصية البنت الشامية برقتها وحيويتها، واستطاع منار يوسف تقديم شخصية نقيب الأشراف بكل عنفوانه وجبروته، وجسدت نسرين أبو الليل شخصية الفتاة المصرية بدلعها وخفة دمها، وعرفنا محمد عزت بشخصية حرفوش، ويوسف إبراهيم قدم لنا شخصية الشيخ الغبرة بورعه وتقاه، وأتقنت مادلين زيدان دور الفتاة العراقية، وتقمص أحمد منصور شخصية الصوباشي رقم (١)، وحسام الحاج حسن قدم لنا شخصية القاضي المرتشي، وعلاء شحرور أدى شخصية الصوباشي رقم (٢)، وماهر يوسف قدم شخصية الصوباشي رقم (٣)، وقام وسيم السكري بدور أحد رجال القاضي، وقامت سوسن الصفدي ولينا حسن بدوري بنتي السماح.

مزجت مصممة الأزياء سحاب الراهب بين الواقعية والخيالية في فنها، وأدت الإضاءة الفنية بتوزيعاتها الدرامية دورا فعالا في المسرحية وهي من تصميم ماهر هريش، وجاء الملصق الجداري مثيرا للخيال ودعوة تحريضية لحضور العرض المسرحي وقد صممه وجيه نحلة، وكانت جماليات دليل المسرحية متقنة بألوانها وصورها، وأخرجها المهندس جمال الأبطح وكان ديكور المسرحية متوافقا مع زمانها ومن تصميم موفق السيد

عندما زارت المؤرخة الموسيقية الدكتورة رتيبة الحفني موسكو، قالوا لها في معهد تشايكوفسكي للموسيقى: مرت من هنا ظاهرة اسمها سليم سحاب.

وعندما دعاني إلى منزله في وسط مدينة القاهرة للحوار، كان أول ما لفت نظري اسم الشارع الذي يقطن فيه، «شارع زكريا أحمد»، ابتسم وأنا أقول له: لعلها مصادفة، ولكنها بالتأكيد صادفت موضعها.

المايسترو سليم سحاب ليس مجرد موسيقي أكاديمي نال أعلى الشهادات العلمية من أرفع المعاهد العالمية، بل هو فوق ذلك أو إلى جانبه مثقف كبير، قارئ نهم للتراث العربي، شعراً ونثراً، في مكتبته تجد المراجع الموسيقية متناثرة ضمن موسوعات الأدب والفكر والتاريخ، يقرأ للمتنبي والأخطل الصغير، لطرفة بن العبد وجبران خليل جبران، ويحفظ للخنساء شعرها، ويطلع بعمق على تاريخ البشرية، ومن معجبي أرنولد توينبي. يقرأ لجارودي وفيكتور هوجو، ويبحث في السينما كأنه متخصص فيها، ومراجعه الموسيقية فوق الحصر: بيتهوفن وباخ وهايدن والسنباطي ومحمد عبدالوهاب.



مكتبة سليم سحاب بثلاث لغات غير العربية، فيها المؤلفات الفرنسية والإنجليزية والروسية التي يجيدها جميعاً.

قلبت موسوعة الفنون التشكيلية (١٠ أجزاء) وهو يصنع لنا قهوة الصباح بنفسه. في الصالون إلى جانب لوحة المسيح كأنه ينطلق إلى السماء، تجد صور عبدالوهاب وتمثالا برونزيا له، وصورة تضم سليم مع الموجي، وعلى الحائط علق باعتزاز وسام الأرز اللبناني من رتبة فارس وهو أعلى وسام يعطى لغير رؤساء الجمهورية في بلده الأصلي، وإلى جانبه برواز غريب فاجأني عنوانه بالعبرية «دولة إسرائيل»، نزعت البرواز لأقرأ ما فيه: فنانون ممنوعون من السفر إلى إسرائيل وكان اسم سليم سحاب هو الرقم ٣٤ ضمن قائمة الشرف.

وفي مكتبته تجد القرآن الكريم إلى جانب الكتاب المقدس، وأسأله في استحياء: لماذا القرآن؟ يجيب باستغراب: «أنا عربي يا أخي، حضارتي عربية إسلامية، وهي تكويني وانتمائي» ويتوقف عن الاسترسال، وسخف السؤال باد على كل ملامحه.

«الفنون» التقت المايسترو سليم سحاب وكان هذا الحوار:

يحلم بقيادة الأوركسترا السيمفوني

المايسترو سليم سحاب: الموسيقى لغة قومية ذات حروف عالمية

محمد حماد - مصر

نبدأ من الزمن الباكر.. لنتحدث عن مشوارك إلى الموسيقى.

قال: عشت صغيرا في بيت خبزه اليومي سماع الموسيقى والغناء والحديث عنها، وكان طبيعياً أن تتملكني رغبة عارمة في دراسة الموسيقى، وفوجئت بأن والدي رحمه الله الذي يعشق الموسيقى العربية أبى إلا أن أتم دراستي حتى البكالوريا وقال لي: بعدها تدرس ما تشاء، وعندما حصلت على الشهادة التحقت من فوري بكونسرفتوار بيروت حيث درست أربع سنوات في علوم ونظريات الموسيقى الغربية، وفي تلك الأثناء جاءتني منحة لدراسة الموسيقى في موسكو عاصمة الاتحاد السوفييتي في ذلك الوقت.

سافرت في سبتمبر ١٩٦٥ وأمضيت أول سنتين في تعلم اللغة والتحضير الموسيقي. وفي عام ١٩٦٧ التحقت بمعهد قيادة الكورال الأكاديمي وتخرجت بعد أربع سنوات حاصلا على بكالوريوس قيادة كورال أكاديمي سنة ١٩٧١ بعد ذلك قبلت في كونسرفتوار موسكو. معهد تشايكوفسكي، وكانت المرة، الأولى والأخيرة أن يقبل فيها طالب في قسم قيادة الأوركسترا بعد شهادة البكالوريوس مباشرة، بعد ٥ سنوات دراسية حصلت على شهادة قيادة أوركسترا سيمفوني وأوبرا، وكان أول أساتذتي تلميذ «هربرت فون كاريا» أهم قائد أوركسترا في النصف الثاني من القرن العشرين في العالم، وثاني أساتذتي كان تلميذ «أبتو كلمبرر» وهو من أعظم قادة الأوركسترا في النصف الأول من القرن العشرين، وأستاذي الثالث من أعظم قادة الأوركسترا المعاصرين «جينادي راجريستفنسكي».

عينت عام ١٩٧٦ معيداً ومساعد أستاذ قيادة أوركسترا في المعهد، ورجعت إلى لبنان في آخر ١٩٧٧ وكونت فرقة بيروت للموسيقى العربية سنة ١٩٨٠ ثم فرقة كورال الأطفال ١٩٨٥ في أوج الحرب الأهلية، وكان جمهور الحفلات التي نقيمها يزداد يوما بعد يوم، وأذكر باعتزاز أن الجرائد كانت تكتب: «سليم سحاب يخترق خوف بيروت»، وفي ١٩٨٨ انتقلت إلى القاهرة للاستقرار فيها حتى الآن.

كيف تنظر إلى المشهد الموسيقي العربي الراهن؟

لاشك في أن النظرة الأولى تدعو إلى الخوف على الموسيقى العربية لكنا إذا أمعنا النظر فسوف نجد أن الوضع طبيعي جدا وإذا تفحصنا الأمر فسنجد أن تطور الحضارة عند شعوب العالم يمر بمراحل فيها المد والجزر، وكما أن الأرض تحتاج - بعد عطاء سنوات طويلة - إلى فترة راحة تستعيد خلالها عناصرها الغذائية لتعطي من جديد، كذلك العطاء الإنساني يحتاج إلى فترة يستعيد خلالها بعض أنفاسه ليبدأ من جديد، والذي يطلع على التاريخ الإنساني سيجد أنه لم يكن سلسلة من العطاءات المتدفقة دون توقف، وانظر إلى أوروبا الآن تجدها تمر بمرحلة جذر موسيقي، وكانت قد سبقتها المرحلة الكلاسيكية والرومانسية (قرن ١٨ و١٩) بعطاءات كبيرة لملحنين عباقرة.

حتى في أثناء الفترة الكلاسيكية لم يبق التاريخ إلا على ثلاثة أسماء: هايدن مؤسس المدرسة الكلاسيكية، موتسارت الذي تبعه ومعهما بيتهوفن، ومن البديهي أن العصر الكلاسيكي كان مليئا بعشرات الأسماء من المؤلفين، ما يعني أن مائة سنة من العطاء الموسيقي لم يخلد منها غير هذه الأسماء الثلاثة.

وقبل العصر الكلاسيكي كانت حقبة «الباروك» التي بدأت من القرن الرابع عشر وكان خاتمها «باخ» العظيم (توفي سنة ١٧٥٠) الذي أعطى موسيقى هذا العصر ليس شمولية إنسانية نادرة بل شمولية كونية أوسع من ناحية العمق الفلسفي في وصف علاقة الإنسان بالكون كله، (وأدعوك إلى أن تسمع موسيقاه لتحس كأنها تجيء من الكون الخارجي)، بعد باخ لم يكن في الإمكان مواصلة العطاء بهذه اللغة بنفسها، لغة موسيقى عصر الباروك.

فجاءت الأزمة مع مدرسة «الروكوكو» التي كانت فيها الفنون كلها وليس فقط الموسيقى على أعلى مستويات السطحية، حيث تحولت خلالها الفنون من ثقافة إنسانية على عنصر ترفيهي، كل شيء من دون العمق الحضاري الثقافي الحقيقي.

تخللت - طبعاً - هذا العصر إرهاصات في الفكر الموسيقي، ابتداء من أولاد باخ الذين كانوا يسمون يوهان باخ العظيم «الباروك» القديمة، إلى اسكارلاتي المؤلف الإيطالي الذي أبدع «السوناتا» للبيانو، وأدت كل هذه الإرهاصات إلى ظهور بداية العصر الكلاسيكي على يدي هايدن الذي كان حظه وحظ هذه الموسيقى أن استضافه الأمير الهنجاري ثلاثين سنة في إمارته مفرغا إياه للعطاء الموسيقي، (دور الأمير المثقف)، فأدت هذه الفترة إلى ظهور وتبلور جميع القوالب الموسيقية الكلاسيكية من هذا المطبخ العظيم.

بعد نهاية العصر الكلاسيكي جاءت فترة هبوط هائلة،مع سقوط نابليون المثل الأعلى لشباب أوروبا (١٨١٥) وبدء عصر حذاء ميترنيخ الذي داس على جميع الشعوب الأوروبية، ورافق هذا سقوط مريع في الموسيقى وفي الهدف الحضاري لها، فتحولت في عصر ميترنيخ إلى موسيقى ترفيه ورقص مع فالسات شتراوس في القصور الملكية، واكب هذه الفترة انطواء الإنسان الأوروبي على نفسه وتفتيشه عن مثل عليا جديدة، فكان ظهور العصر الرومانسي مرحلة انطلاق جديدة للموسيقى الأوروبية

ثم انتهت هذه المرحلة مع «فاجنر» إلى دخول الموسيقى في شكليات التأليف والبحث عن وسائل تعبيرية جديدة، تحولت مع الوقت من وسائل تعبير إلى هدف في حد ذاته، مما أدى بالموسيقى الأوروبية إلى المتاهات التي تعيشها حتى الآن.

إذا وضعنا الخط الموازي لهذه المسيرة التي حدثت في أوروبا في موسيقانا فسنجد أن المسيرة تعيد إنتاج نفسها، وللأسف إذا كان التحليل قد تناول الموسيقى الأوروبية منذ القرن الثالث عشر بسبب وجود مدوناتها وبالتالي إمكانية سماعها وتحليلها وأدائها، فإن الموسيقات العربية التي نستطيع تحليلها وسماعها وأداءها تبدأ منذ وجود الأسطوانات في مصر، أي منذ (١٩٠٣) فقط، هذه الوسيلة العظيمة التي أتاحت للمطربين المخضرمين من نهاية القرن ١٩ تسجيل جميع تراث هذا القرن وحفظه من الضياع، كما ضاع تراث القرن ١٨ وما قبله.

إذا أمعنا النظر في هذه المسيرة فسنجد أن مدرسة «الصهبجية» من منتصف القرن ١٩ كانت أول مدرسة تبلورت فيها أشكال الغناء العربي المعاصر وكان أعظم ممثليها ومسك ختامها محمد عثمان (توفي ١٩٠٠) وعبده الحامولي (١٩٠١)، هذه المدرسة الغنائية إلى جانب المسرح الغنائي الذي أسسه أحمد خليل القباني في الإسكندرية كانت بداية النهضة الموسيقية العربية الحديثة التي سارت في مسارين متوازيين: الأغنية الفردية والمسرح الغنائي، وقد تطورت الأغنية الفردية مع وجود أصوات تاريخية ظهرت في بداية القرن كأم كلثوم

وعبدالوهاب، وتحولت هذه الأصوات إلى مؤسسات فنية ذات اكتفاء ذاتي: أم كلثوم مع بيرم التونسي وأحمد رامي كشعراء، والقصبجي ورياض السنباطي وزكريا أحمد كملحنين، وعبدالوهاب كصوت وملحن عظيم إلى جانب كوكبة الشعراء التي كانت تؤلف له.

وتطور الخط المسرحي بوجود عباقرة المسرح العربي مثل الشيخ سيد درويش والشيخ زكريا أحمد الذي قدم آخر مسرحية له «عزيزة ويونس» ١٩٤٥.

بعد هذا العطاء الذي بدأ مع القرن ١٩، وساهم فيه إلى جانب عباقرة مثل عبده الحامولي ومحمد عثمان وداود حسني وأبو العلا محمد وأحمد صبري النجريدي وزكريا أحمد وسيد درويش ومحمد عبدالوهاب ومحمد القصبجي ورياض السنباطي، ثم بظهور المدرسة الجديدة وعلى رأسها محمد الموجي وكمال الطويل، وبانتهاء هذه المرحلة بدأت مرحلة الجذر التي نعيشها بعد رحيل العباقرة التاريخيين في التلحين.

وإذا كان سقوط نابليون وظهور ميترنيخ كقطب وحيد جعله يتحكم في أوروبا وشعوبها، فقد كان سقوط الاتحاد السوفييتي سبباً في ظهور القطب الوحيد الذي يتحكم في أوروبا والعالم، وفرض هذا القطب ليس فقط مبادئه السياسية والاقتصادية بل ومبادئه الفنية الرخيصة فسيطر الفيلم الأمريكي السطحي الخالي من أي أعماق فكرية وإنسانية على صناعة السينما العالمية وتغلغل الضعف إلى هذا الفن العظيم، وسيطرت الموسيقى الصاخبة الخالية من أي أعماق إنسانية أو فنية على وجدان شعوب العالم كله، وأصبح نكرة ثقافية وفنية اسمه «مايكل جاكسون» واجهة الحضارة الأمريكية الموسيقية وأصبح مثلاً أعلى لكل ساع إلى الشهرة والمال، وهذه هي الحالة الحاضرة للأغنية العربية.

حديثك يفرض علي ان اطرح السؤال حول ظاهرة أن امريكا على رغم أنها الحضارة السائدة لم تقدم للعالم موسيقياً عظيماً على قدر موسيقيي أوروبا وروسيا؟

السبب تاريخي وقديم، فالإنسان الأبيض قاطع الطريق الذي هرب أو هاجر إلى أمريكا خوفاً من العقاب في بلاده الأصلية تاركاً كل صلة له ببلده الأم، قطع بشكل إرادي صلته بتراث بلاده الحضاري ومنه الموسيقى، في المقابل الأفريقي الذي أخذ قسراً من بلده إلى أمريكا كان تراثه هو الصلة الوحيدة التي بقيت له تربطه بأرض أجداده، لذلك تجد أن التراث الموسيقي الوحيد في أمريكا هو التراث الزنجي، وسوف تكتشف أن أهم موسيقي أمريكي هو «جربشوين» ذو الأصل الروسي الذي بنى أعماله الموسيقية على التراث الزنجي، وقد حورب في حياته لهذا السبب انطلاقاً من عقدة التفوق العنصري للبيض على الزنوج، وكالعادة لم يعط حقه إلا بعد مماته، وهذا ليس رأيي الشخصي فقط، بل رأي المفكر الموسيقي العظيم وقائد الأوركسترا العالمي «أرنست أنسرميه» الذي نفى وجود مدرسة موسيقية أمريكية أو حتى أعمال موسيقية متفرقة وأوعز السبب إلى عدم وجود تراث موسيقي أمريكي.

ما مشكلة الأغنية العربية في رأيك؟

أعود للتأكيد على أنه برغم القتامة التي تبدو منذ النظرة الأولى على حال الأغنية العربية فإن ما يحدث طبيعي مائة في المائة فالموسيقى الخفيفة الترفيهية السائدة حاليا كانت موجودة من أقدم العصور عند جميع الشعوب وهي موجودة وستظل موجودة ولا يسمعها إلا المراهقون للتنفيس عن طاقة الشباب بوساطة الرقص والزعيق في الحفلات.

> «الصهبجية» أول مدرسة تبلورت فيها أشكال الغناء العربي المعاصر، وكان أعظم ممثليها ومسك ختامها محمد عثمان وعبده الحامولي

هذا شيء طبيعي، ولكنه يتحول إلى مشكلة عند خلط الأوراق واعتبار أن هذه الظاهرة - ظاهرة الموسيقى الترفيهية - هي تطوير للموسيقى الكلاسيكية الكبيرة التي عرفناها في الموسيقى العربية، وعند فصل الأوراق بشكل واضح نجد أنه لا مشكلة نهائيا، فبالرغم من كل شهرة «مايكل جاكسون» فإن هذا الراقص لا يدعي أنه خليفة «بيتهوفن» أو «موتسارت» كما أن «جيمس لاست» لا يدعي أنه خليفة «فاجنر» والمشكلة تبدأ عندما يقول أحد مطربي هذه الموجة وبالفم الملآن وعلى صفحات الجرائد أنه خليفة أم كلثوم الشرعي، وعندما يقول نطاط آخر (يغني في إحدى أغانيه على طبقة موسيقية بينما الفرقة تعزف على طبقة أخرى) إنه زعيم المدرسة الغنائية العربية الحديثة، هنا تبدأ المشكلة.

نحن نمر الآن في مرحلة جذر، أرض تستريح، وأرى أن المشكلة هي مشكلة ملحنين أكثر منها مطربين فالأصوات الجميلة موجودة في كل زمان ومكان ولكن وجود شخصية الملحن صاحب الرؤية الحياتية والفنية والفلسفية أندر بكثير من وجود حنجرة جميلة، لذلك ستستمر مرحلة الجذر التي نعيشها حتى تظهر موهبة لحنية كبيرة فيها كل هذه العناصر التي تشكل شخصية الملحن العبقري.

اسست الفرقة القومية للموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية ... فهل هناك قومية موسيقية؟

أبدأ معك من الخطأ الشائع الذي يقول إن الموسيقى لغة عالمية، فالموسيقى لغة قومية ذات حروف عالمية، تعرف أن جميع لغات أوروبا ونصف لغات الشرق إلى جانب جميع لغات أمريكا الشمالية وبعض أمريكا الجنوبية تكتب كلها بالحروف اللاتينية ولكنها في الأصل لغات قومية مائة في المائة وإن كتبت بالحروف نفسها، هكذا موسيقات الشعوب تتألف من الحروف الموسيقية نفسها (دو. ري. مي. فا. صول. لا. سي) ولكنها تبقى اللغة القومية لكل شعب.

استمع معي إلى سيمفونية «بيتهوفن» الخامسة (قام المايسترو وعزف مقاطع منها على البيانو) ثم استمع أيضا إلى «أهل الهوى يا ليل» لزكريا أحمد (وعزفها أمامي وهو يسألني ماذا تلاحظ؟ ويجيب): إنهما مكتوبتان على المقام نفسه (دومي نير) وأسألك هل تجد أي شبه أو شبهة شبه بين هذين العملين؟ وأجيبك قاطعاً لن تجد، فاللحن الأول ذو جنسية ألمانية وانتماء ألماني محض والثاني انتماؤه عربي، الذي يجمع بينهما هو حروف الموسيقى السبعة فقط.

لماذا الفرقة القومية؟

الفرقة القومية كانت ولاتزال تتميز عن جميع فرق الموسيقى التراثية العربية في مصر بأنها تقدم إلى جانب التراث الموسيقي المصري أعمالاً غنائية من ربوع الوطن العربي، من المغرب ومن تونس ومن لبنان ومن فلسطين والعراق ومن الكويت والخليج، هذا هدف الفرقة وسبب تأسيسها.

هل هذا راجع إلى كونك غير مصري تؤسس فرقة غنائية في مصر جعلك تنشئها على أساس قومي؟

أجاب محتدا: أنا أساسا فنان تشكلت شخصيتي الفنية (مواليد ١٩٤١) في سن مبكرة كجميع الموسيقيين اللبنانيين من أبناء جيلي على الموسيقى المصرية، وفي ذلك الوقت لم يكن هناك موسيقى محترفة غير المدرسة الموسيقية المصرية، ولم يكن هناك أفلام عربية غنائية أو غير غنائية غير الفيلم المصري، وحتى المدرسة الموسيقية اللبنانية الحديثة التي ظهرت منذ الأربعينيات مع حليم الرومي وفيلمون وهبي ونيقولا المني وخالد أبو النصر وغيرهم، تبلورت في الخمسينيات وانطلقت عربياً مع الأخوين رحباني وزكي ناصيف وعفيف رضوان وتوفيق الباشا، وباعتراف هؤلاء جميعا فإن هذه المدرسة هي الابن الشرعي للمدرسة الموسيقية المصرية، ولا عجب أن أكون ابن هذه المدرسة. هذه واحدة، أما الثانية فكوني من مواليد فلسطين ولبناني الأصل فقد جعلتني هذه التعددية في الانتماء أتشوق إلى تعرف اللهجات الموسيقية المحلية في كل الأقطار العربية، وأخيرا فأنا أفخر بعروبتي وأؤمن بأن الوجدان هو الخط الوحدوي الأخير الذي يربط بين الشعب العربي في كل مكان وهو آخر ما تبقى لنا من عناصر الوحدة، ولعلك تلاحظ أن التقسيم السياسي الذي فرض على البلاد العربية بعد سقوط الإمبراطورية العثمانية لم يستطع أن يكرر نفسه بتقسيمات ثقافية موازية، ولن ينكر أي شخص موضوعي أن مشكلات سياسية كبيرة طرأت في فترة الاستقلال بين الدول العربية، ولكن وحدة الوجدان في الثقافة العربية عموما وفي الموسيقى خصوصا ظلت حتى يومنا هذا تفرض نفسها في العمق متجاوزة كل الحواجز السياسية الطارئة.

> الموسيقى الخفيفة والترفيهية السائدة حاليا موجودة منذ أقدم العصور وستظل موجودة ولا يسمعها سوى المراهقين للتنفيس عن طاقاتهم بواسطة الرقص والزعيق في الحفلات

قلت: قد يبدو - أمام البعض - أن هذا مجرد كلام نظري جميل بالرغم من أننا نشهد انحيازات غنائية على الساحة العربية يقف بعضها في مواجهة البعض الآخر.

لست أتحدث عن عراك المغنين، أنا معني بالدرجة الأولى على الوجدان الشعبي العربي العام وبعيدا عن النظريات دعني أحكي لك تجربتين شخصيتين مررت بهما لعلهما تختصران أي ملاحظات نظرية يمكن طرحها في هذا المجال.

التجربة الأولى، حدثت في باريس عندما كنت أقوم برحلة فنية على رأس فرقة بيروت للموسيقى العربية، وكنا نستقل حافلة لزيارة قصر فرساي في ضواحي باريس، وكان أعضاء الفرقة يشغلون مقاعد القسم الخلفي من الحافلة، فجأة انطلقت إحدى منشدات الفرقة تغني «على بلد المحبوب وديني»، وفجأة أيضا لمحنا امرأة شابة تقف قرب باب الحافلة ووجهها مليء بالانفعال (لم نفهم هل هو إيجابي أو سلبي) وقبل أن تنزل التفتت إلينا (وكنا نظنها فرنسية) وصاحت بنبرة عالية مفعمة بالشجن والحنين والانفعال وبلهجة مغربية واضحة، رافعة يديها إلى أعلى: «ربنا ينصركم ربنا ينصركم».

دلالات الحادثة أعمق من أن تحلل:

- الأغنية من مصر (أم كلثوم ورياض السنباطي)
- المنشدون من لبنان (فرقة بيروت للموسيقى العربية).
- المستمعة مغربية تعيش في الغربة.
- أرض الواقعة فرنسا بعيدا عن الوطن العربي بآلاف الكيلومترات.

وعلى رغم كل هذه العناصر المختلفة ظاهريا تحولت الأغنية إلى سلك كهربائي يحمل لغة وجدانية واحدة بيننا وبين المراة المغربية، تطلق لديها ما يتجاوز بكثير مجرد النشوة الفنية فتحرك أعماق مشاعرها القومية والسياسية وربما أشجانها الشخصية الخاصة وعواطفها الدينية.

وبعد فهل نحتاج إلى أدلة أخرى لإثبات دور الموسيقى في وحدة الوجدان العربي؟

والتجربة الأخرى لا تزال ماثلة عند تقديمي بعض الموشحات والأغنيات العربية، وقد لاحظت ولاحظ معي كل أعضاء الفرقة أن بعض ما نقدمه يثير انفجاراً انفعالياً لدى الجمهور في مختلف البلدان العربية من الخليج إلى المحيط، وفي المقاطع الموسيقية الغنائية نفسها يترجم بتصفيق مفاجئ في وسط الأغنية، هذا الانفجار وجدته نفسه في الجمهور العربي الذي حضر آخر حفل لي في مدينة واشنطن الأمريكية، ولا أزيد أكثر.

لماذا مصر؟

أرجو أولاً استبعاد المعايير السياسية العربية الراهنة التي كثيراً ما تقتحم أي كتابة نظرية راهنة عن الموسيقى العربية في قوالب ومفاهيم سياسية دعائية لا ترقى حتى إلى مستوى الثوابت السياسية الكبرى للأمة العربية، بل تدور في فلك مفاهيم سياسية آنية ومحلية، لا تتورع في كثير من الأحيان عن التحدث عن موسيقى خاصة لكل بلد عربي، مستقلة تماما عن المجرى العام للموسيقى العربية.

صحيح أن لكل إقليم عربي مزاجا مميزاً

تظهر ملامحه أكثر ما تظهر في الموسيقى الفولكلورية في كل إقليم عربي. ولكننا حتى لو دققنا في هذه الظواهر الموسيقية ودرسنا علاقتها الموضوعية بالشخصية العامة للموسيقى العربية الكلاسيكية التراثية المعاصرة، أمكننا أن نعقد مقارنة تامة مع الأوضاع الموسيقية الأوروبية، التي تعايشت فيها وتداخلت مدارس الموسيقى القومية بكل بلد أوروبي مع العناصر الأساسية المكونة لشخصية الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية بشكل عام. بل بإمكاننا التأكيد على أن العلاقة بين روافد الموسيقى العربية الفولكلورية الخاصة بكل إقليم عربي (الخليج، المشرق، مصر، المغرب) والشخصية العامة للموسيقى العربية الكلاسيكية، أشد وثوقا من علاقة الموسيقى الفلكلورية الأوروبية الخاصة بكل بلد بالشخصية العامة للموسيقى الكلاسيكية الأوروبية.

خذ مثالاً من أقوال ممثلي المدرسة المشرقية العربية حول علاقتهم بالمدرسة المصرية:

- فيروز: تقول إنها تربت على أغنيات أسمهان وليلى مراد، وعندما تريد الاستماع إلى الموسيقى الأصلية فإنها تستمع إلى أغنيات أم كلثوم وبخاصة أغنية «هو صحيح الهوى غلاب» ومعروف أن أستاذ فيروز في غناء الموشحات كان المغني الفلسطيني المعروف محمد غازي ابن المدرسة الموسيقية المصرية.

- نور الهدى: تربت على الغناء المصري وعلى الموشحات العربية، وكانت تقول لنا إن أباها لم يكن يتوقف عن القول إنها لو لم تتعلم أن تغني كأم كلثوم وفتحية أحمد ونادرة لما تعلمت الغناء إطلاقاً.

- وديع الصافي: يقول في برنامج سجله التلفزيون اللبناني معه في باريس إنه تعلم الغناء من اسطوانات محمد عبدالوهاب التي كان يسمعها عشرات المرات حتى أتقن طريقة عبدالوهاب في الغناء.

- زكية حمدان: قالت لنا شخصيا إنها تعلمت الغناء بحضورها أفلام عبدالوهاب وأم كلثوم ثلاث مرات في اليوم وسبعة أيام في الأسبوع وواحدا وثلاثين يوما في الشهر حتى توقف الصالة عن عرض الفيلم، وكان ذووها يحضرون لها الطعام في دار السينما.

- نجاح سلام: تقول إنها تعلمت الغناء على يد أبيها محيي الدين سلام الذي علمها الموشحات والأدوار المصرية وقصائد وأغنيات أم كلثوم.

- سعاد محمد: انطلقت وهي طفلة في الثالثة عشرة من عمرها بغنائها أغنية أم كلثوم «ليه تلاوعيني»، وظلت مدة طويلة تغني قصائد وأغنيات أم كلثوم على المسرح قبل وبعد أن بدأت بغناء أغنياتها الخاصة.

- ميشال خياط: كان يفتخر دائماً بأنه تتلمذ على يد سيد درويش وصديق عمره زكريا أحمد.

- زكي ناصيف: يقول إنه تعلم التلحين من خلال استماعه لأغنيات محمد عبدالوهاب والانتباه إلى البناء الموسيقي العبقري في هذه الأغنيات، ويقول إن أعظم الأصوات على الإطلاق هي أصوات المقرئين المصريين من أمثال الشيوخ محمد رفعت ومصطفى إسماعيل وعبدالباسط عبدالصمد. وزكي ناصيف هو صاحب النظرية الفنية القيمة التي من دونها يستحيل دراسة وتحليل وفهم المدرسة الموسيقية اللبنانية الحديثة، هذه النظرية التي تقول إن الموسيقى اللبنانية هي مزيج من اللون الفولكلوري البدوي المشرقي واللون التلحيني المصري.

- توفيق الباشا: يقول إن أغنيات محمد القصبجي لأم كلثوم هي التي دفعته إلى احتراف الموسيقى. ويقول أيضاً إن المدرسة الموسيقية اللبنانية هي الابنة الشرعية للمدرسة الموسيقية المصرية.

- فيلمون وهبي: كان لا يمل من ترديد أنه بدأ حياته بوصفه مطرباً وتأسس موسيقياً بغنائه مواويل وأغنيات محمد عبدالوهاب على المسرح.

- الأخوان رحباني: في أثناء دراستهما عند الأب الأنطوني بولس الأشقر كان الأب المذكور يسمعهما بشكل معمق أعمال سيد درويش وأبو العلا محمد ومحمد عبدالوهاب وغيرهم من عباقرة الموسيقى العربية المصريين. وقد وردت هذه المعلومات في الكراس الذي وزع في المهرجان الذي أقيم لتكريم الفنان المرحوم عاصي الرحباني وقد جمع هذه المعلومات أخوه منصور.

- عفيف رضوان وحسن غندور: تتلمذا على يد محمد عبدالوهاب في الغناء والتلحين حتى نخاع العظم.

- خالد أبو النصر: تعلم التلحين على قصائد الشيخ أبو العلا محمد ومحمد عبدالوهاب، وقصيدته «أهواك» التي غنتها زكية حمدان وهي في الثامنة من عمرها أسطع دليل على ذلك.

- حليم الرومي: قال لي شخصيا: إن ما نفعله هنا في لبنان وشغل هواة، التلحين الأصلي موجود في مصر وخاصة عند محمد عبدالوهاب الذي كان يسميه إمبراطور التلحين.

ماذا حققت من قيادتك للفرقة الموسيقية العربية؟

- استطعت تحقيق أحد أحلامي الكبيرة وهو تحويل التخت العربي الصغير إلى أوركسترا كبير، واستعمال هذا التخت الكبير أو الأوركسترا الصغير استعماله بوظيفة الأوركسترا السيمفوني نفسها في عزف التوزيعات المركبة من أربعة أصوات وذلك في جميع التوزيعات التي أكتبها لهذه الفرقة، وقد وصلت إلى ذروة هذه التوزيعات إلى كتابة التوزيع السيمفوني البحت لمجموعة الوتريات في توزيع أوبريت «ليلة من ألف ليلة» لأحمد صدقي. ولأول مرة يشارك فريق كامل من آلات النحاس والنفخ الخشبية من الأوركسترا السيمفوني في عزف موسيقى عربية حديثة موزعة على تخت شرقي.

بعد غياب عادت القصيدة إلى الغناء مع أكثر من مطرب ومطربة.. فما علاقة الشعر بالغناء واللحن في الموسيقى العربية الحالية؟

- تعتمد القصيدة المغناة على عنصرين: الأول هو الكلام النحوي والبحر الشعري الذي يؤلف عليه العمل المسمى قصيدة، والثاني هو القالب الموسيقي المبني على قطع شعرية تتكون منها هذه القصيدة مع الملحنين الكبار كانت القصيدة الغنائية تجمع بين العنصرين المذكورين، أما القصيدة الحالية فلا تحتوي إلا على عنصر الكلمة الفصحى فقط وتأخذ قالب «الطقطوقة»، وهي مذهب غنائي يتكرر بعد كل مقطع شعري، إذن فالقصيدة الحالية هي طقطوقة ملحنة على كلام بالفصحى.

هل للعرب موسيقى كلاسيكية؟

- أقولها بالفم الملآن نعم.. هناك موسيقى عربية كلاسيكية وقد عدت إلى خمسة مراجع في ثلاث لغات هي الإنجليزية والفرنسية والروسية لتعريف معنى الكلاسيكية، وكلها تجمع على أنها أعمال أدبية وفنية نموذجية فذة، ومتعارف عليها عموما، ولها قيمتها الفائقة في الحضارة القومية أو العالمية، وهو تعريف مجمع عليه ويطابق في كل تفاصيله الموسيقى العربية التي يسميها الجميع كلاسيكية، أي الموشحات والقصائد والأدوار والمواويل والمونولوجات والحواريات والطقاطيق والمعزوفات الآلية التي لحنها أرباب الموسيقى العربية، وبقيت مع مرور الزمن لأنها تملك قيمة ثابتة ولأنها ذات أشكال محددة ولأنها مطابقة للقواعد التي وضعها الأقدمون ولأنها بفضل كمالها الفني أصبحت مثالاً يحتذى، ولأنها تعتبر في نوعها، ولأنها مطابقة للمثال الأعلى والقواعد ولأنها أعمال موسيقية نموذجية فذة ومتعارف عليها عموما، ولها قيمتها الفائقة في حضارتنا القومية ولأنها أخيرا الذخيرة الذهبية للموسيقى القومية للشعب العربي، وهو أمر متفق عليه في مجمع الموسيقى العربية وفي المؤتمرات الموسيقية الدولية ابتداء من مؤتمر القاهرة الدولي سنة ١٩٣٢ الذي أسهم فيه إلى جانب كبار الموسيقيين والعلماء العرب كبار موسيقيي وعلماء القرن العشرين في الغرب، أريد أن أسأل الذين ينكرون وجود موسيقى كلاسيكية عربية ماذا تسمون هذا التراث الهائل من الموسيقى، الذي وصل إلينا عبر الزمن ومازال يعيش في وجداننا؟

> الإنسان الأبيض قاطع طريق، هاجر إلى أمريكا هرباً من العقاب في بلاده الأصلية، فقطع صلته بتراث بلده الحضاري والموسيقي

يسأل البعض عن قيمة «الفن» في وطن تذبحه سكين التخلف ويواجه أقسى ما تواجهه الأوطان من تحديات، أسأل عن الجدوى، فماذا تقول؟

- الفن، أي فن يستطيع أن يكون سلاحاً حقيقياً في التعبير عن آمال وأحلام كل الشعوب خاصة إذا كان صادقاً، عندها يكون هو أمضى الأسلحة في شحذ همم الشعوب، وأخطر ما في الفن أنه يخاطب الوجدان والمشاعر والانفعالات الإنسانية وهي أكثر العناصر القابلة للاشتعال في النفس البشرية، ودور الفن هو تحريك تلك القابلية للاشتعال، ولا تنس أن الفن لا يحرك المشاعر فقط، بل هو قادر أيضاً على الارتقاء بها بشرط أن يكون فناً.

لماذا يعيش مطرب ولماذا يموت آخرون؟

- دعنا نتفق أولا على أن المطرب هو الصوت الناقل لعمل موسيقي ملحن، وإذا اتفقنا على ذلك فسيكون بالنتيجة إذا كبرت قيمة هذا العمل الموسيقى كبرت قيمة الصوت الذي يؤديه، وأؤكد لك أن العمل الموسيقي هو الذي يدخل المطرب إلى التاريخ، أضرب لك مثالاً، لو أن أهم عازف بيانو في العالم تسابق مع عازف عادي على أن يؤدي كل منهما لحناً بسيطاً بإصبع واحد، فالذي لا شك فيه - عند المتخصصين - أنهما سيعزفان اللحن بالبراعة نفسها، تسألني ومتى تظهر عبقرية العازف الكبير؟ أقول لك من دون تردد عندما يعزف عملاً يعجز عن أدائه العازف العادي. وهذا نفسه ما يحدث مع المطرب، مع الصوت العبقري عندما يغني لحنا عادياً، فالنتيجة المؤكدة أنه سوف يبدو عادياً من دون أي شك، ولن تظهر عبقرية هذا الصوت الحقيقية إلا عندما يؤدي لحناً عبقرياً. تريد مثالاً؟ صوت محمد عبدالوهاب في «الكرنك» هل هو نفسه في «راعيني قيراط أراعيك قيراطين»؟ أين تظهر عبقرية الصوت، بالطبع في اللحن الكبير «الكرنك»، مع أن الصوت هو نفسه، والعبقرية الصوتية هي نفسها. إذن العمل الموسيقي المؤدى بالصوت هو الذي يدخل معه الصوت إلى التاريخ، وهناك أصوات عبقرية أدت أغاني سخيفة - وهي لذلك ومع الأسف الشديد - لن يبقى منها شيء، وأخشى أن أقول إن الأصوات الحالية مكتوب عليها الموت بأكثر مما هو مكتوب لها أن تعيش.

ماذا عن السؤال الذي لم أطرحه وتود أن تجيب عنه؟

هناك سؤال تقليدي - ربما ممل - يطرحه البعض حول أماني المستقبل، تكون إجابتي عنه هي الهروب الكبير.

وتوقف سليم سحاب قليلاً وبدأ يمشي في الحجرة التي شهدت حوارنا وهو يقول كأنه يحدث نفسه:

- معك - وبكل الصدق - أقول إني أحلم بقيادة الأوركسترا السيمفوني، وبالذات في مغناة كتبها المؤلف الموسيقي العبقري، فلسطيني الأصل، ابن القدس سلفادور عرميطة، وهي - لعلمك - مغناة على أرفع مستوى من الكتابة الموسيقية والعبقرية اللحنية، مكتوبة للأوركسترا السيمفوني والكورال الأوبرالي والمغني «الباريتون»، وهي تحمل عنوان «بطاقة هوية» من نظم شاعر فلسطين الكبير محمود درويش والتي تبدأ بالقول:

سجل أنا عربي..
ورقم بطاقتي خمسون ألف..
وأولادي ثمانية..
وتاسعهم سيأتي بعد صيف ◆

> الوجدان هو الخط الوحدوي الأخير الذي يربط بين الشعب العربي في كل مكان، وهو آخر ما تبقى لنا من عناصر الوحدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قد تكون الموسيقى الشعبية الأمريكية أقوى التأثيرات الثقافية التي صُدرت من الولايات المتحدة في القرن العشرين، إلى جانب الأفلام السينمائية من هوليوود. فموسيقى الجاز والروك، وفي مرحلة لاحقة الموسيقى الريفية، تسمع في جميع أنحاء العالم، حتى المناطق النائية منها.

ولكن ما الموسيقى الشعبية على وجه التحديد؟ لقد اكتسب هذا التعبير في الولايات المتحدة معاني عدة، إلا أنه يشير أساسا إلى أنواع الموسيقى التي يستمتع بها جمهور واسع من الناس، وتقابلها من الناحية الأخرى الموسيقى الكلاسيكية المتمثلة في التقليد الأوروبي الغربي والتي تقتصر على النخبة. ويرى بعض المؤرخين الموسيقيين في تطور الموسيقى الأمريكية حوارا مستمرا بين المصقول والشعبي العادي، بين الموسيقى «الجادة» ذات الفن الرفيع والموسيقى التي تُسمع في الشوارع أو الأماكن العامة أو في قاعات الرقص.

وعلى الرغم من التنوع الواسع للموسيقى الشعبية الأمريكية، فإن من الممكن حصرها في الأشكال الموسيقية الثلاثة التي تتمتع بأوسع شعبية في جميع أنحاء العالم، وهي موسيقى الجاز والروك والموسيقى الريفية.

محمود الزواوي - الأردن

أهمها موسيقى الجاز والروك:

الموسيقى الشعبية الأمريكية

الموسيقى الريفية لا زالت تسمع في كل العالم

لطالما كانت موسيقى الجاز هي موسيقى الحرية. فالشعور بالحرية متأصل في ارتجالية هذه الموسيقى، وبالطريقة التي يعرِف فيها كل موسيقي نفسه بأسلوبه الخاص، وبالإحساس بأن الإمكانات فيها غير محدودة. وكان الأمر كذلك منذ زمن بعيد عندما كانت موسيقى الجاز تشكّل أداة للأمريكيين السود بشكل خاص تمكّنهم من اختراق الحواجز العرقية، ولا يزال الأمر كذلك، مع أن «كلمة الجاز تعني الآن أشياء مختلفة بالنسبة لأشخاص مختلفين»، كما يقول ليونارد فيذر ناقد موسيقى الجاز في صحيفة لوس أنجلوس تايمز.

وتمر موسيقى الجاز حاليا بفترة انتعاش تتميز بنفح العشرات من الثقافات المختلفة التي تعيد إحياء هذا الشكل الفني وتأخذه في اتجاهات جدية ومثيرة. ومع أن موسيقى الجاز كانت تعتبر في السابق حكرا على الأمريكيين وحدهم، فقد تعرضت لتحول كبير خلال العقود القليلة الماضية بفعل سيل من الموسيقيين المبدعين من خارج الولايات المتحدة.

وفي الوقت ذاته، أغنى جيل من موسيقيي الجاز الأمريكيين الشباب موسيقى الطليعيين الأوائل بقوة جديدة وحرية إبداع جديدة.

ولا شك في أن التنبؤ بالتطورات التي قد تطرأ على أي شكل من أشكال الفن في المديين القصير أو البعيد أمر في غاية الصعوبة. وقد ثبت أن ذلك ينطبق على موسيقى الجاز أيضا منذ أوائل فترة الأربعينيات من القرن الماضي، عندما كان من المتعذر التنبؤ بالثورة التي أخذت تتشكل عندما وسع موسيقيون مثل ديزي جيلاسبي وتشارلي باركر وغيرهما من المبدعين معنى الارتجال بصفة دائمة. كما أن التغييرات التي أحدثها أورنيت كولمان في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي وجون كولترين في أوائل الستينيات أخذت مجتمع موسيقيي الجاز على حين غرة.

وأصبح أورنيت كولمان مثار جدل لأنه تمرد على نظام الارتجال المعتمد منذ أمد بعيد والذي يقوم على أساس نماذج أوتار، وانتقل من ذلك المفهوم إلى أسلوب «الجاز الحر» الذي يتميز أحيانا بغياب النغمة أو مركز محدد للنغمة. كما قام تشارلي باركر بابتكار آخر في مجال الشكل، إذ عمد إلى تحويل بنية «البلوز» ذات الفواصل الاثني عشر القديمة إلى أحد عشر فاصلا أو إيقاف الإيقاع فجأة وتغيير وزن الألحان.

ولم يكن تأثير جون كولترين أقل من أورنيت كولمان، بل كان بالمفاجأة نفسها، ذلك لأن ارتجاله كان يستوحي مفاهيم هندية، ويستخدم أدوات الطرق بدلا من الأوتار. ووضع جون كولترين نمطا جديدا مفاجئا للارتجال بالتعبير عن نفسه بشكل مطول لا سابق له. وفي حين كان أداء العازف المنفرد يستغرق بضع دقائق، كان جون كولترين يعزف على سكسوفونه العالي النبرة على مستوى بالغ الحدة لمدة ٣٠ أو ٤٠ دقيقة.

وكان من السهل إلى حد معقول لعدة عقود من الزمن التوصل إلى تعريف دقيق لموسيقى الجاز، كما أن شعارات معينة ساهمت في رسم الحدود الفاصلة، فقد قال موسيقار الجاز الشهير ديوك إلينجتون منذ عام ١٩٣٢ إن «موسيقى الجاز لا تعني شيئا إن هي افتقرت إلى الإيقاع». وقد بدت هذه المقولة صحيحة على مدى السنين الخمسين التالية. إلا أن العشرين سنة الماضية شهدت تطورات رئيسية في موسيقى الجاز، حيث أصبحت نوعية الإيقاع موضع إهمال أو طي النسيان التام.

كما اختفت بسرعة فكرة إسناد أعمال الجاز إلى أنظمة مقررة سلفا مثل «البلوز» التقليدية أو الجوقة التقليدية. وبذلك تم التكيف مع ما يسمى بـ «القوالب المفتوحة»، التي قد تعني عدم وجود أي قوالب على الإطلاق. ويعتبر كيث جاريت الذي يعزف منفردا على البيانو لمدة ساعة ألحانا حرة لا تتخذ أي مظهر من الشكلية، الأكثر تمثيلا لما قد نتوقع سماعه في المستقبل من موسيقى صادرة عن سكسوفون دكستر جوردون الصادح والمستمدة من الإيقاع المعقد أو الغنائية المنظمة لعازفي البيانو الذين يستلهمون نتاج بيل إيفانز الراحل، أو ألحان الفرق الموسيقية الكبرى الموزعة بشكل منظم من تأليف موسيقيين مثل ميرسر إلينجتون الذي يقود أوركسترا ديوك إلينجتون، ووودي هيرمان.

وعلى هذا الأساس، لم يعد الجاز قابلا للتعريف من زاوية الإيقاع، أما من ناحية التركيب فهو يتجه نحو آفاق جديدة. ومن زاوية الإبداع، يبدو أن مصير الجاز هو الاندماج مع التقاليد الكلاسيكية والتعبيرات الأفريقية والأمريكية الجنوبية وموسيقى الروك والأشكال الشعبية المعاصرة والأصول الموسيقية من جميع بقاع الأرض.

وهناك خلاف شديد بين النقاد فيما يتعلق باتجاهات الجاز، فالبعض يعتقد أن الرومانسية الكلاسيكية الخاصة ببعض الأمريكيين والأوروبيين فتحت المجال أمام طائفة كبيرة من الاحتمالات الجديدة، بحيث تركز الاهتمام على اللحن بشكل عام بدلا من المادة أو الإيقاع أو التناغم.

وقد تكون كلمة «التعايش» المفتاح في تقرير مجرى الأمور في المستقبل بالنسبة لموسيقى الجاز. ففي حين أن بعض المؤرخين والعديد من الموسيقيين يتعلقون بفكرة الجاز كموسيقى أفرو-أمريكية، أصبح الاتجاه نحو التعاون ما بين الأعراق والصبغة العالمية ظاهرة لا رجوع عنها خلال الثلاثين سنة الماضية. وفي هذا المجال، يمكن الإشارة إلى اتجاه مهم في فرق الجاز المشتركة العديدة التي تشكلت في فترة السبعينيات من القرن الماضي والتي جمعت بين عدد الموسيقيين الموهوبين الذين جاؤوا من أقطار عدة واندمجوا مع موسيقيين أمريكيين. وكانت هذه الفرق فريدة من نوعها، إذ إنها استخدمت ذخيرة من الألحان التي تتألف من مؤلفاتها الخاصة ومصبوغة بطابع إيقاعي أصيل من موسيقى الجاز الأمريكية. وهذا الابتكار الذي يشمل ثقافات عدة والذي اختلط مع البراعة الفنية الرائعة مكن هذه الفرق من البقاء لسنوات عدة.

وظهرت فرق موسيقى جاز مماثلة في السنوات اللاحقة بشكل متزايد. فالفنانون الذين يتعاملون مع أشكال فنية نشأت وتطورت في بلاد أخرى قرروا بطرقهم الخاصة البحث عن سبل جديدة لتحقيق مفاهيم خلاقة داخل نطاق الجاز الأمريكي، ونجحوا إلى حد كبير في جعل قبول الجاز كموسيقى من العالم وللعالم أجمع.

وانتعشت في أواخر الثمانينيات أشكال الآلات الموسيقية السابقة التي تعرف بشكل عام

”
يعتقد البعض أن الرومانسية الكلاسيكية الخاصة ببعض الأمريكيين والأوروبيين، فتحت المجال أمام موسيقى الجاز لتهتم باللحن بدلا من المادة أو الإيقاع أو التناغم
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بموسيقى الاتجاه السائد، وهو أسلوب ارتجالي لعصر الإيقاع أو «السوينج»، مذكّرة بأنه سيكون هناك عدد من الموسيقيين الذين ورثوا عن آبائهم أو عن فنانين يعجبون بهم أساليب قاموا بتكييفها مع مطالب الجيل الجديد.

ولعل أشهر موسيقيي هذا الجيل الجديد هو وينتون مارساليس الذي ولد في مدينة نيو أورليانز عاصمة موسيقى الجاز في الولايات المتحدة، وكان والده إيليس مارساليس مدرسا مرموقا للموسيقى وعازف بيانو لفرق الجاز. وحصل وينتون مارساليس خلال سني المراهقة على خبرة غير عادية في عزف البوق على مقطوعات الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز، وأصبح أول موسيقي يفوز بجائزتي جرامي، أشهر الجوائز الموسيقية الأمريكية، في فئتي الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز في العام نفسه. ويتفادى وينتون مارساليس الآلات الألكترونية أو الدمج بين موسيقى الروك وموسيقى الجاز، ويفضل أن يقدم في مؤلفاته وأعماله الفردية من موسيقى الجاز مقطوعات مرادفة، لكن محدثة لمؤلفات مايلز ديفيس في الستينيات من القرن الماضي.

وشهدت فترة الثمانينيات من القرن الماضي عددا من الفنانين الشباب الذين نفخوا دما جديدا ومفاهيم جديدة في موسيقى الجاز، من أبرزهم ستانلي جوردان الذي طور طريقة جديدة لعزف الجيتار تشمل الضرب الخفيف على الأوتار بدلا من نقرها ومداعبتها. ويتحلى المطرب بوبي ماكيفيرن بالدرجة نفسها من الإبداعية، فهو يعبر بأوتاره الصوتية من دون كلام بشكل عام عن طائفة كبيرة من الأصوات.

وكما توضح هذه الأمثلة، فإن موسيقى الجاز الجديدة ذات الشأن في المستقبل قد تستمد من فنانين من جنسيات مختلفة. فمع أن المصدر الرئيسي للجاز يبقى عملا من تأليف الأمريكيين السود، فقد رسخ الانتشار السريع للاتصالات الجاز كفن منتشر على نطاق عالمي، فن ستصقله الأجيال القادمة كالموسيقى الكلاسيكية الحقيقية للقرن العشرين.

هذا ما حدث مع موسيقى الجاز، فماذا حدث مع موسيقى الروك؟

موسيقى الروك آند رول نشأت في فترة الخمسينيات من القرن الماضي وتميزت بإيقاعها القوي على الجيتار، منبثقة من موسيقى وغناء ألفيس بريسلي وتشاك بيري وبادي هولي، وتشعبت منذ ذلك الوقت إلى العديد من الأساليب. وكما يقول أحد النقاد الموسيقيين، فقد «تحول على مر السنين ما بدأ كانفجار من النشاط والبدائية وثورة الشباب إلى كيان في غاية التعقيد».

وتشمل موسيقى الروك آند رول في هذه الأيام طائفة منوعة من الفروع الموسيقية مثل «موسيقى السول» و«موسيقى الفانك»، وهي أنواع من موسيقى الأمريكيين السود، و«موسيقى الآلات الموسيقية المعدنية الثقيلة» ونقيضها «موسيقى الروك اللطيف»، وما انبثق منها مثل «موسيقى الروك الريفية». وهناك أيضا المؤثرات الكاريبية مثل موسيقى «الريجي» و«الصلصا». ومن الاتجاهات الأحدث في موسيقى الروك الإيقاعية «الراب» و«آرت روك» و«البوب روك».

ولم يكن أحد من الرواد الأوائل لموسيقى الروك آند رول يتصور أن تتخذ موسيقاهم هذه

الأمريكييون السود وحبهم «لموسيقى الآلات المعدنية الثقيلة»

الأشكال المختلفة الجديدة وتصبح بذلك ممثلة للاتجاه السائد في الموسيقى الشعبية الأمريكية.

وتمخضت موسيقى الروك آند رول في فترتي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي عن إيقاعات صادرة عن الآلات الكهربائية أصبحت أكثر تعقيدا ومكننة مع مرور الوقت، كما اتجهت الألحان وكلمات الأغاني إلى أن تصبح أقصر وأكثر اختصارا.

وشهدت السنون الأخيرة تنوعا كبيرا لوجهين من الأشكال الموسيقية التي تضم موسيقى الروك والموسيقى الشعبية والموسيقى الكلاسيكية والجاز وضروبا من الموسيقى الفولكلورية الدولية التي اتخذت التصنيف العام والشامل المسمى «موسيقى العصر الجديد».

ولا تزال موسيقى الروك الشعبية الأمريكية ذات الاتجاه السائد موجهة نحو الشباب ومتأثرة بشخصيات النجوم، وجعلت تسجيلات الفيديو الموسيقية من نجوم موسيقى الروك رموزا تحظى بالتقدير إضافة إلى كونها شخصيات موسيقية، مثل بروس سبرنجستين ومايكل جاكسون وستيفي ووندر وليونيل ريتشي وتينا تيرنر ومادونا ووتي هيوستن وماريا كاري وسيلين ديون.

ومع تطور موسيقى الروك، انقسمت هذه الموسيقى من حيث الأسلوب ومن حيث الجيل الذي ينتمي إليه الموسيقيون. ففنانون مثل بروس سبرنجستين وبوب سيجر وبيلي جول وجون كوجار ميلينكامب وهيوي لويس وجاكسون براون يمثلون الاتجاه السائد في الولايات المتحدة لتقليد الروك، وهو يعبر عن الطبقات الوسطى والطبقات العاملة من البيض، ويتطلع باحترام إلى موسيقى الرواد الطليعيين في فترتي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.

ويعد بوب ديلان المؤسس الفني والأخلاقي لذلك التقليد الذي يعد الموسيقى قوة اجتماعية. ومن أبرز أنصار هذه الحركة من الجيل الثاني بروس سبرنجستين وبوب سيجر وجون كوجار ميلينكامب وجاكسون براون.

أما مايكل جاكسون وستيفي ووندر وليونيل ريتشي وويتني هيوستن - وجميعهم من الفنانين الأمريكيين السود - فهم زعماء تقليد موسيقى «البوب - سول» التي أسسها في فترة الستينيات باري جوردي وشركة «تسجيلات موتاون» في مدينة ديترويت عاصمة السيارات الأمريكية. وكان لإنتاج موتاون الموسيقي تأثير كبير في مناخ الموسيقى الشعبية ليس في الولايات المتحدة فحسب بل وخارج حدودها. ويمزج تقليد موتاون الموسيقي قيم الحب الأمريكية مع كلمات معاصرة مستمدة من الشارع وإيقاع من الروك الشعبي.

وتبين أن تقليد موتاون قابل للتصدير وإعادة الاستعمال بالقدر نفسه الذي كانت فيه موسيقى الروك آند رول الأمريكية الأولى التي صقلت فرقا مثل البيتلز والرولينج ستونز وغيرهما من فرق موسيقى الروك البريطانية التي نضجت في فترة الستينيات من القرن الماضي.

ومن أحدث الفروع الرئيسية لموسيقى الروك الشعبية الأمريكية موسيقى «الراب»، وهو أسلوب من رواية القصص في شكل مقفى نشأ بين مراهقي أحياء السود والإسبان في مدينة نيويورك في أواخر السبعينيات من القرن الماضي. وشبهت موسيقى «الراب» بنوع خاص من الجاز هو «البيبوب» نظرا لدور الابتكار العفوي في تأليفه.

وقد لا يضاهي مغن أمريكي شعبي في نفوذه وشعبيته المغني بروس سبرنجستين الذي نشأ في حي تقطنه الطبقة العاملة بولاية نيوجيرسي وبدأ حياته مغنيا ومؤلف أغان من الهيبيين،

وأثرت موسيقى بوب ديلان وفان موريسون في إسرافاته الرومانسية الأولى. وبعد منتصف السبعينيات، بدأ بروس سبرنجستين بتأليف وتلحين أغان تتعلق بالجانب الأكثر إظلاما من مجتمع الطبقة العاملة، وبدأت أغانيه تعبر عن هواجس تلك الطبقة ومشاكلها. ومن أجل نقل ذلك اتجه بروس سبرنجستين إلى المناجاة الذاتية أو «المونولوج» الدرامي كالشكل الرئيسي لتعبيره الفني، ولكن على الرغم من اليأس والقلق اللذين يميزان أغاني بروس سبرنجستين فإن لموسيقاه جانبا يتسم بالتفاؤل العاطفي.

وإذا كان بروس سبرنجستين أعظم واقعي اجتماعي أمريكي في موسيقى الروك الشعبية، فإن مايكل جاكسون هو أكثر الفنانين الخياليين فيها، وهو يجسد فتنة المجتمع الأمريكي وسحره. وهو فنان رائع متعدد المواهب، فهو مغن وراقص يتمتع بشخصية ساحرة ومتعددة البراعات، وبدأ تاريخه الفني منذ كان عضوا في فرقته العائلية «جاكسون الخمسة».

وإذا كان بروس سبرنجستين يمثل ضمير موسيقى الروك الخاصة بالأمريكيين البيض، فإن ستيفي ووندر يمثل ذلك بالنسبة للموسيقى المعاصرة الخاصة بالأمريكيين السود. وتتميز المقطوعات الموسيقية لهذا المؤلف الكفيف بمزيج قوي مما هو عميق ومنمق. ومع أن كلماته تبدو بريئة وبسيطة، فإنها تتخذ شكلا عميقا ومبتهجا عندما ينشدها، وبذلك تصبح تعبيرات أساسية عن العاطفة الصرفة.

وتعتبر ألبومات ستيفي ووندر لوحات موسيقية عملاقة تعبر عن حياة السود الأمريكيين. ومع أن هذه اللوحات تقدم صورا رومانسية عن الإبداع والسمو الروحي والحب والانسجام العرقي، فهي لا تتجاهل الحقائق الأكثر قساوة للحياة في الأحياء الشعبية للمدن الأمريكية.

وفي وقت لاحق، فاق المغني ليونيل ريتشي ستيفي ووندر شهرة. وقد سبق لليونيل ريتشي أن قاد فرقة «الكومودورز»، وهي من فرق موتاون لموسيقى البوب - فانك، إلا أنه استقل عنها. ويتمتع هذا الفنان بقاعدة واسعة من المستمعين ندر مثلها بين نجوم الغناء الشعبي الأمريكي المعاصرين وقد حولته أغانيه الشعبية البسيطة والنابعة من القلب وشخصيته الصادقة إلى مثال لطاقة الموسيقى الشعبية للأمريكيين السود، وهو يذكّرنا بنجم الغناء الأسود الراحل نات كنج كول في استخدامه للأنغام الرومانسية. وتكمن قوة ليونيل ريتشي كمؤلف موسيقي ومغن في أغانيه الشعبية العاطفية التي تعتمد بشكل أساسي على البيانو.

وهناك نمط تكرر على مر السنين بين كبار نجوم الموسيقى الشعبية في عصر الروك يكمن في ظهور تباينات جريئة حول الخير والشر. ففي فترة الخمسينيات كان ألفيس بريسلي الثائر وبات بون الدمث خصمين رمزيين. وفي الستينيات اعتبرت فرقة الرولينج ستونز بتمردها على المألوف نقيض فرقة البيتلز المسالمة اللطيفة. وبعد ذلك تقمص شخصية المتمرد في موسيقى الروك الشعبية المغني برنس، وهو مؤلف وملحن وعازف على عدة آلات ويعد نقيض رقة مايكل جاكسون. وولد برنس نوعا كاملا من المقلدين والمساعدين.

وليس هناك فنان يمثل الترابط المتبادل بين

> تمخضت موسيقى الروك في فترتي الخمسينيات والستينيات عن إيقاعات صادرة عن الآلات الكهربائية فأصبحت أكثر تعقيدا، بينما أصبحت الألحان وكلمات الأغاني أكثر اختصارا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

موسيقى الروك الشعبية والشخصية بحيوية أكثر مما تجسده مادونا. فهذه المغنية ومؤلفة وملحنة الأغاني رسمت لنفسها نهجا ناجحا للغاية على أساس حوار مستمر بين الأغنية والصورة.

وقدمت مادونا وسيندي لوبر وجانيت جاكسون، وهي شقيقة مايكل جاكسون الصغرى، ومقلداتهن العديدات أصواتا مجددة من أسلوب موسيقى الروك فمن فيه بتحديث وتطوير ما قدمته مجموعة من المغنيات الأكبر سنا اللواتي قدمن إسهامات كبيرة في موسيقى الروك مثل جون بايز وليندا ورنستات وجوني ميتشيل وكارلي سايمون وجودي كولينز ومغنيات موسيقى السول الأوليات مثل أريتا فرانكلين وتينا تيرنر وديون واروبك وباتي لابيل.

ثم برزت المغنية ويتني هيوستن التي بيع من ألبومها الأول ثمانية ملايين نسخة، وهو رقم مذهل، كأهم نجمة بوب - سول توفق بين غناء التراتيل الكنسية والمواد الموسيقية المعاصرة. وتعبر بعض أغانيها عن القيمة الذاتية وعزة السود الأمريكيين والإخلاص الأسري والإيمان الروحي. وتبعتها الأمريكية ماريا كاري والكندية سيلين ديون اللتان حققتا شعبية واسعة بفضل موسيقاهما الجميلة وصوتيهما العذبين الساحرين.

ومن المغنين ومؤلفي وملحني الأغاني الذين قدموا إسهامات كبيرة في موسيقى الروك الفنان بول سايمون الذي قدم ما يعد أهم ألبوم لموسيقى الروك الشعبية صدر في فترة الثمانينات من القرن الماضي، وهو ألبوم «جريسلاند» الذي فاز بجائزة جرامي الموسيقية والذي يحمل اسم منزل ألفيس بريسلي في ممفيس الذي يحج إليه الفنانون والجمهور.

وتمزج هذه الموسيقى بعمق الأساليب المختلفة للأغاني الشعبية الصوتية لجنوب إفريقيا السوداء مع ضروب من موسيقى الروك آند رول الأمريكية والمتصلة بها أسلوبيا في نوع من الأغاني الغربية. وتقدم موسيقى بول سايمون تعبيرا عن التوحيد العالمي للموسيقى الشعبية التي تؤكد أن موسيقى الروك الشعبية المعاصرة في الولايات المتحدة لم تعد تعرف حدودا.

لقد ظن كثيرون حين انطلقت موسيقى الروك آند رول في الولايات المتحدة في فترة الخمسينيات من القرن الماضي في موسيقى وغناء الرواد الطليعيين مثل ألفيس بريسلي وتشاك بيري وبادي هولي أن هذه الموسيقى ليست سوى صيحة عابرة ستزول مع مرور الوقت كما زال الكثير من الصيحات الفنية في الفنون الأدائية المختلفة. إلا أنها تمكنت على مدى قرابة نصف قرن من ترسيخ جذورها كفرع أساسي من فروع الموسيقى الشعبية الأمريكية، وتطورت وتحولت إلى فن أصيل ولد على مر السنين العديد من الفروع الموسيقية التي تعبر عن الاتجاهات الفنية والاجتماعية والأمريكية المتعددة. كما تجاوزت موسيقى الروك آند رول حدود الولايات المتحدة لتصبح رمزا لها في جميع أنحاء العالم.

بعد أن انحصرت شعبية الموسيقى الريفية الأمريكية لسنين عديدة في المناطق الريفية الأمريكية، وخاصة في المناطق الجبلية والجنوب الأمريكي، بدأت تلك الشعبية تنتشر في المدن في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، إلى أن عمت سائر أنحاء الولايات المتحدة. وقد انتقل هذا الحماس المتصاعد للموسيقى الريفية الأمريكية فيما بعد إلى خارج الولايات المتحدة، وانتشرت شعبيتها في أوروبا واليابان.

ويكمن أحد أسباب ازدياد شعبية الموسيقى الريفية الأمريكية في جذورها. فقد طورها سكان منطقة جبال أبالاتشيا في شرقي الولايات المتحدة، الذين كانوا منعزلين انعزالا تاما تقريبا عن النمو الصناعي، وعن حركة التوسع الحضري التي كانت تكتسح معظم مناطق أمريكا. وقد بدأ هؤلاء بالأغاني بالإنجليزية والأسكتلندية التي أخذوها عن أسلافهم المهاجرين القدامى، ثم زادوا عليها وغيروا فيها، غالبا بآلات موسيقية ابتكروها بأنفسهم، وكانوا يغنون الأشياء التي كانت تمسهم في الصميم: فقرهم، خالقهم، محاصيلهم، أسرهم. ووجدوا في الموسيقى عزاءهم ورابطا مشتركا ظهر أول تسجيل لأغنية ملحنة بالموسيقى الريفية عام ١٩٢٢، وهي أغنية «سالي جودين» التي غناها عازف الكمان أريك روبرتسون. وفي عام ١٩٢٥ بدأت إحدى محطات الإذاعة المحلية في مدينة ناشفيل بولاية تنيسي ببث حفلات أسبوعية لعازفين ريفيين، وتطورت هذه العروض لتصبح فيما بعد الاحتفالات الشهيرة المعروفة باسم «جراند أول أوبري» (GRAND OLE OPRY) التي حولت مدينة ناشفيل إلى عاصمة لصناعة تسجيل الموسيقى الريفية الأمريكية. ومع أن أغاني مسرح الأوبري بدأت تذاع في جميع أنحاء الولايات المتحدة في عام ١٩٤١، فإن جمهور الموسيقى الريفية بقي أساسا في مناطق الجنوب والجنوب الغربي من البلاد.

وفي أواخر فترة الخمسينيات من القرن الماضي، ومع صعود شعبية موسيقى الروك آند رول على حساب شعبية الموسيقى الريفية، رأى ملحن ومغني الأغاني الريفية وعازف الجيتار الشهير تشيت أتكنز أنه إذا تم إدخال تغييرات على هذه الموسيقى بشكل يجعلها أكثر استساغة لدى الناس، فإن سحرها الأساسي من شأنه أن يجذب إليها جمهورا جديدا. فأخذ يضيف إلى تسجيلاته جوقات غنائية ومقاطع وترية، وأوجد ما يعرف باسم «صوت ناشفيل».

إلا أن هذه الموسيقى الجديدة الأنجح تجاريا حافظت على الهموم القديمة نفسها المتعلقة بأساسيات حياة سكان الريف، مثل كسب لقمة العيش والعثور على الحبيب وتعايش الإنسان مع محدوديته والرغبة في أن يفتقده، وهي موضوعات عامة ذات قبول عالمي.

وحتى حوالى عام ١٩٧٥ كان يطرأ على الموسيقى الريفية الأمريكية تغير بطيء، ولكنه تغير مطرد. ومع تغير المجتمع الأمريكي من مجتمع ريفي إلى مجتمع حضري، ومن مجتمع زراعي إلى مجتمع صناعي وتكنولوجي، أخذت الموسيقى الريفية تنمو وتتغير معه. وبدأت الموسيقى الريفية، التي كانت تعزف أصلا على الوتريات مثل الجيتار والبانجو والكمان، باستخدام الآلات الموسيقية الكهربائية في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية.

وفي عقد الخمسينيات انتقلت شعبية الموسيقى الريفية إلى ضواحي المدن الأمريكية. وظلت هذه الموسيقى تعزف على بعض الآلات التقليدية، ولكن دور هذه الآلات أخذ يتراجع، فيما استمرت الأوتار الصوتية تحمل نبرة جنوبية. وأضيف الكمان والبوق لإضفاء بعض النعومة، فيما حلت الجوقات الصوتية محل الصوت الفردي المرتفع الذي كان يميز الموسيقى القديمة.

وخلال هذه الفترة لقيت الموسيقى الريفية قبولا لدى جمهور كان يفضل أصلا أنواعا أخرى من موسيقى البوب، ثم جاءت حركة ما يعرف بـ «الخارجين على القانون» في منتصف السبعينيات، وارتبطت هذه الحركة الجديدة بمدينة أوستن بولاية تكساس، وكان أقطابها الثلاثة هم وايلون جيننجز وويلي نيلسون وتومبول جليسر. وأبدلت هذه الموسيقى بصوت ناشفيل القائم على الصيغ الجامدة موسيقى يتم تطويعها لتتناسب كل مغن على حدة، وتخلت عن الوتريات وعادت إلى توجه موسيقي رشيق وناعم أكثر تناغما مع ما كانت عليه الموسيقى الريفية قبل أيام ناشفيل.

وأرفق كريس كريستوفرسون أحد أتباع هذه المدرسة الموسيقية أغانيه الفلسفية بجيتار صوتي ناعم، مولدا صوتا يدين بالكثير لحركة الموسيقى الفولكلورية التي برزت في أوائل فترة الستينيات من القرن الماضي. أما ويلي نيلسون ووايلون جيننجز فقد فضلا صوتا أكثر غرابة، فركز نيلسون على السمعيات والجاز، فيما ركز جيننجز على الآلات الكهربائية وما يذكر بموسيقى الروك الجبلية. وكان هؤلاء المغنون أكثر بساطة في شكلهم وهندامهم من نجوم الموسيقى الريفية التقليديين، وأطالوا شعورهم وارتدوا ثيابا متواضعة واجتذبوا جمهورا من صغار السن متأثرا بموسيقى الروك.

وعلى مدى عدة سنوات قدم بعض مغني الموسيقى الريفية مثل كيني روجرز ودولي بارتون وفريق أوك ريدج أغاني ناجحة جدا عن طريق تسجيل أسطوانات مفرطة في موسيقى البوب، ولكن لها نكهة الموسيقى الريفية.

وفي أواسط فترة الثمانينيات من القرن الماضي دخل إلى الميدان التقليديون الجدد، وكان من أبرزهم المغنية اميلو هاريس التي اكتسحت مسرح الموسيقى الريفية والروك في العقد السابق بين عشية وضحاها بفضل صوتها الرقيق المرتعش. ومع تصاعد شعبيتها أصبحت موسيقاها أقرب إلى الموسيقى الريفية لا بعيدة عنها، وهو انقلاب تام في النهج المألوف. وفي سنة ١٩٨٠ أطلقت أسطوانتها «ورود في الثلج»، وهي من نوع موسيقى بلوجراس، التي تعزف على الكمان الصوتي والجيتار والماندولين والباص والبانجو، وتتميز بأنغام صوتية معقدة، وقام بإعداد هذه الأسطوانة لإميلو هاريس المغني والملحن ريكي سكاجز، وهو واحد من كبار موسيقيي البلوجراس.

كما برز فنانون آخرون في مدرسة التقليديين الجدد مثل جورج ستريت الذي خرج بمزيج من موسيقى الهونكي تونك والوسترن سوينج. وتتميز موسيقى الهونكي تونك التي بلغت ذروتها في أوائل الخمسينيات على يد هانك وليامز بأغانيها الجارحة وصراحتها وبإدخال آلات كهربائية إلى الموسيقى الريفية. أما موسيقى الوسترن سوينج فهي موسيقى الثلاثينيات الراقصة الصاخبة، وصقل جورج ستريت بعض جوانب تلك الموسيقى التي كانت في الأصل قاسية ومتقلبة.

وبين نجوم التقليديين الجدد جون أندرسون ونعومي جاد وابنتها وينونا جاد وريبا ماكينتاير وستيف إيرل ودوايت يوكام. ولعل أكثر أفراد هذه المجموعة خروجا على القاعدة هو راندي ترافيس الذي برهن بدقة على الغياب الكلي لتأثير موسيقى البوب والروك؛ فهو يقف بكل بساطة ويغني من دون مجهود عن تلك الموضوعات القديمة مثل الحياة والموت والهونكي تونك.

وأصبح التقليديون الجدد الشخصيات المهيمنة على مسرح الموسيقى الريفية الحديثة، إلا أنهم أبعد ما يكون عن احتكار الموسيقى الريفية في هذه الأيام. فبعض قدامى ناشفيل مازالوا في الميدان، وكذلك العديد من المغنين الذين انضموا إلى موجة رعاة بقر المدينة وغيرهم ممن يعدون من موسيقيي الريف ولكنهم لم يعدوا أبدا من فناني ناشفيل من أمثال كيني روجرز.

أما معظم نجوم التيار الرئيسي للموسيقى الريفية خلال الفترة السابقة مثل لوريتا لين وتامي واينيت وكونواي تويتي وميل تيليس، فلم يعودوا من العناصر الرئيسية للموسيقى الريفية. وتابع نفر من جيلهم المسيرة مثل ميرل هاجارد وجورج جونز دون أن يتحولوا إلى مدرسة «الخارجين على القانون» أو مدرسة «رعاة المدن» أو موسيقى البوب.

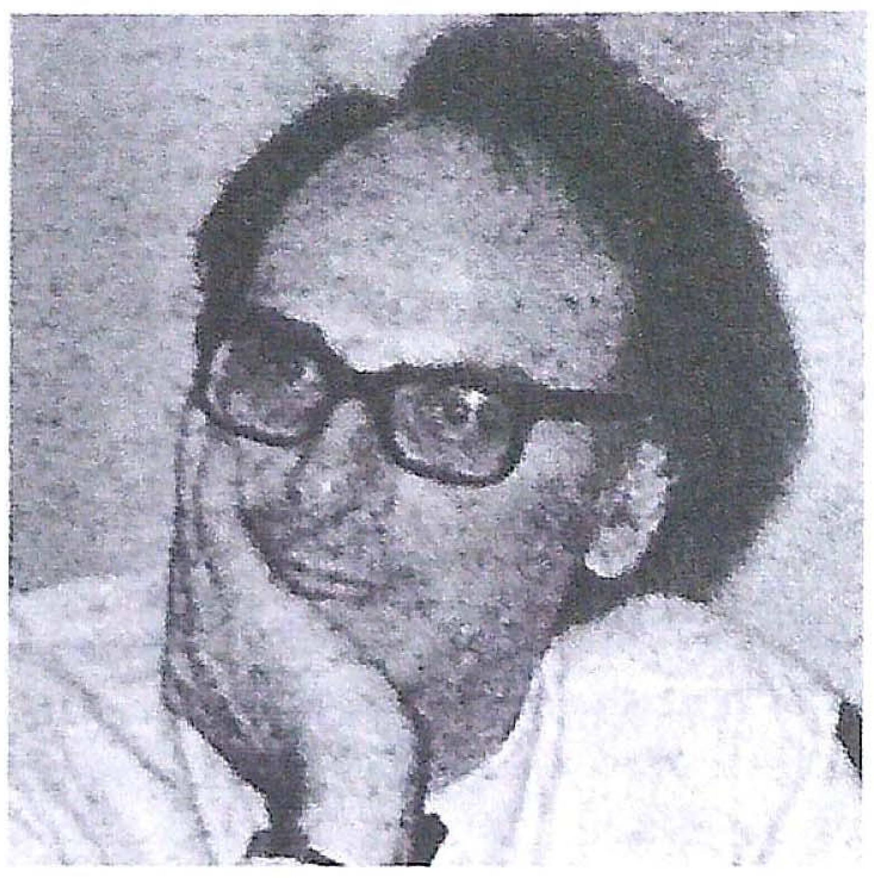
ويعد التنوع الكبير اليوم في أشكال الموسيقى الريفية وفنانيها أمرا غير عادي، ذلك أنها قدمت من الناحية التاريخية جبهة متحدة بشكل عام، إن لم تكن جبهة واحدة متراصة، إلا أن ذلك لم يكن من دون سابقة. والواقع أن الصراع على المستمعين بين التقليديين الجدد ومغني الريف، بوب يشبه كثيرا ما حدث للموسيقى الريفية في فترة الأربعينيات من القرن الماضي عندما برزت حركة بلوجراس بديلا للهونكي تونك.

وهناك شبه واضح بين الحقبتين. فقد قفزت الهونكي تونك إلى رأس قوائم مبيعات أسطوانات الموسيقى الريفية بالاعتماد على الطبول والآلات الكهربائية، وعلى أساس أغنيات كانت تعد حتى ذلك الوقت جريئة تتكلم بصراحة عن السلوك غير المقبول. فقد كانت الموسيقى التصويرية لعصر اجتماعي جديد ثم جاءت موسيقى بلوجراس لإعادة تكريس القوة المبنية على التجربة الحقيقية، وفيما عجزت موسيقى بلوجراس عن اقتلاع موسيقى الهونكي تونك فقد تمكنت من إيجاد بديل والمحافظة عليه. فعندما نستمع مثلا إلى مغني الهونكي تونك ارنست تاب ومؤسس بلوجراس بيل مونرو جنبا إلى جنب، نجد من الصعوبة أن نفهم أن شكلي الموسيقى هذين كانا يتطوران في الوقت ذاته.

ولكن هذا هو ما حدث بالفعل، تماما كما حدث بالنسبة لموسيقى التقليديين الجدد من أمثال راندي ترافيس ومغني الريف. بوب كيني روجرز، فحين يكبر النجوم مثل كيني روجرز بحيث يهيمنون على كل شيء، يواجه الفنانون مثل راندي ترافيس إمكانية فقدان النجاح الباهر فيلجأون إلى التغيير على طريقتهم الخاصة، وإذا كان ذلك يبدو تناقضا في الموسيقى الريفية، فهو إلى حد كبير ما تمثله حركة التقليديين الجدد في الموسيقى الريفية المعاصرة ◆

”ظن الكثيرون أن الروك مجرد صيحة عابرة ستزول مع مرور الوقت إلا أنها تمكنت من ترسيخ جذورها كفرع أساسي من فروع الموسيقى الشعبية الأمريكية“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



خلال عمرها الطويل الذي أتم قرنه الأول قدمت السينما الإسبانية عددا كبيراً من الأسماء المعروفة من مخرجين وممثلين ومنتجين وفنيين، مثل لويس بونويل وبرلنجا وساورا وبارديم في مجال الإخراج، وقدمت عددا من الممثلين الكبار الذين غزوا السينما العالمية مثل فرناندو ريي بطل فيلم «سحر البرجوازية الخفي»، الذي كان وجها هوليووديا معروفا ومنافسا أحيانا للإيطالي مارشيللو ماستورياني، وأحدث نجم هوليوودي حاليا صناعة إسبانية أيضا وهو أنطونيو بانديراس، وربما ما لا يعرفه الكثيرون أن صناعة الحيل والخدع السينمائية أبرز فنانيها وفنييها هم من الإسبان.

لكن المخرج المعروف كارلوس ساورا Carlos Saura كان متميزا في إطار السينما الإسبانية، وقرر أن يبقى فيها ليحقق من خلالها أحلامه الفنية، ولم يهجرها إلى هوليوود أو غيرها من البلاد المتقدمة في هذه الصناعة، كما حدث مع لويس بونويل.

د. طلعت شاهين - مدريد

سينما إسبانية مختلفة...

كارلوس ساورا.. عاشق الفلامنكو

قدم ساورا عددا من الأفلام الإسبانية الخالصة التي تعد علامة من علامات الفن السابع، أبرزها ثلاثيته الرائعة «عرس الدم Bodas de Sangre» و«كارمن Carmen» و«الحب المرصود El amor brujo»، التي مزج فيها بين فنون إسبانية خالصة وقديمة، وهي موسيقى ورقصات «الفلامنكو» وفنون السينما، وأدى نجاحه الفني في هذه الأفلام إلى دفعه ليقدم بعد هذه الثلاثية فيلما عن «الفلامنكو»، مزج فيه بين الروائية والتسجيلية. ونظرا لجنونه الفني الذي لا حدود له قرر المخرج كارلوس ساورا أن يمارس الإخراج في ظل الإنتاج الضخم على الطريقة الهوليوودية في فيلمه «الدورادو»، ولكنه استطاع أن يبهر الجمهور على الشاشة مسجلا انتصارات إسبانيا بعد فتح أمريكا اللاتينية، ولكنه لم يحقق جديدا يعد إضافة إلى مسيرته الفنية، فبقيت أفلامه الحقيقية هي التي يتعامل فيها مع موضوعاته الخاصة، والتي أنتج بعضها من خلال ميزانيات محدودة ماديا، ولكنها كانت ذات عائد فني ضخم، فهو من المخرجين القلائل في العالم الذين نجحوا فنيا وجماهيريا في السينما الإسبانية، وإن كان بعض النقاد يسميه «مخرج الجوائز العالمية»، على رغم أنه لم يحصل لإسبانيا على أوسكار أول فيلم إسباني أجنبي، الذي فازت به أفلام إسبانية مرتين خلال السنوات العشر الأخيرة.

دخل كارلوس ساورا عالم السينما في خمسينيات هذا القرن، عندما كانت السينما الأوروبية في حالة متصاعدة من التجديد الذاتي بعد دمار الحرب العالمية الثانية، فكان دخوله إلى حلبة العمل في الفن السابع إحدى العلامات الخاصة للسينما الإسبانية في إطار السينما الأوروبية، لأن عمل هذا المخرج الفنان كان يمثل اقترابا من التيارات المتجددة الناشئة في بلاد أوروبية أخرى، خاصة السينما الفرنسية، لكنه لم يكن يعمل من فراغ، فقد جاء استمرارا لعمل عدد من المخرجين الإسبان السابقين عليه، والذين لا يزال بعضهم يمارسون إبداعهم مثل لويس برلنجا وبارديم، بالطبع بعد رحيل المخرج العبقري لويس بونويل، لذلك كان يبدو واضحا تأثير هؤلاء فيه في بداية أعماله، على رغم أنه اتخذ لنفسه خطا مغايرا، لذلك تحول ساورا في أعماله الأخيرة إلى نقطة ارتكاز مثلت التلاقي بين تقاليد السينما الوطنية المتوارثة، ومتطلبات التغيير التي تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة في أوروبا، فكان بذلك من أوائل الممثلين لما أطلق عليه النقاد اسم «السينما الإسبانية الجديدة».

الاداء الحركي لغة اساسية عند ساورا

ولد كارلوس ساورا عام ١٩٣٢، لكن بداياته الفنية كانت عام ١٩٥٣ من خلال دراسته العملية في «معهد البحوث والتجارب الفنية السينمائية»، الذي عرف فيه أول علاقة مباشرة مع فن السينما، حيث كان يمارس وقتها التصوير الفوتوغرافي، وظل ملتصقا بعمله هذا حتى عام ١٩٥٧، عندما حصل على دبلوم الدراسات السينمائية في هذا المعهد، وكان مشروع تخرجه فيلما

> زادت شهرة كارلوس ساورا وحصل على رسوخ عالمي ميّزه عن غيره من المخرجين الإسبان

قصيرا بعنوان «مساء يوم الأحد La tarde del domingo»، ولكن سبقه فيلم آخر «سلام La pax»، لكن الفيلم الأول كان تجربة فاشلة بكل المقاييس، لذلك فإنه يعد فيلم التخرج هو تجربته الحقيقية.

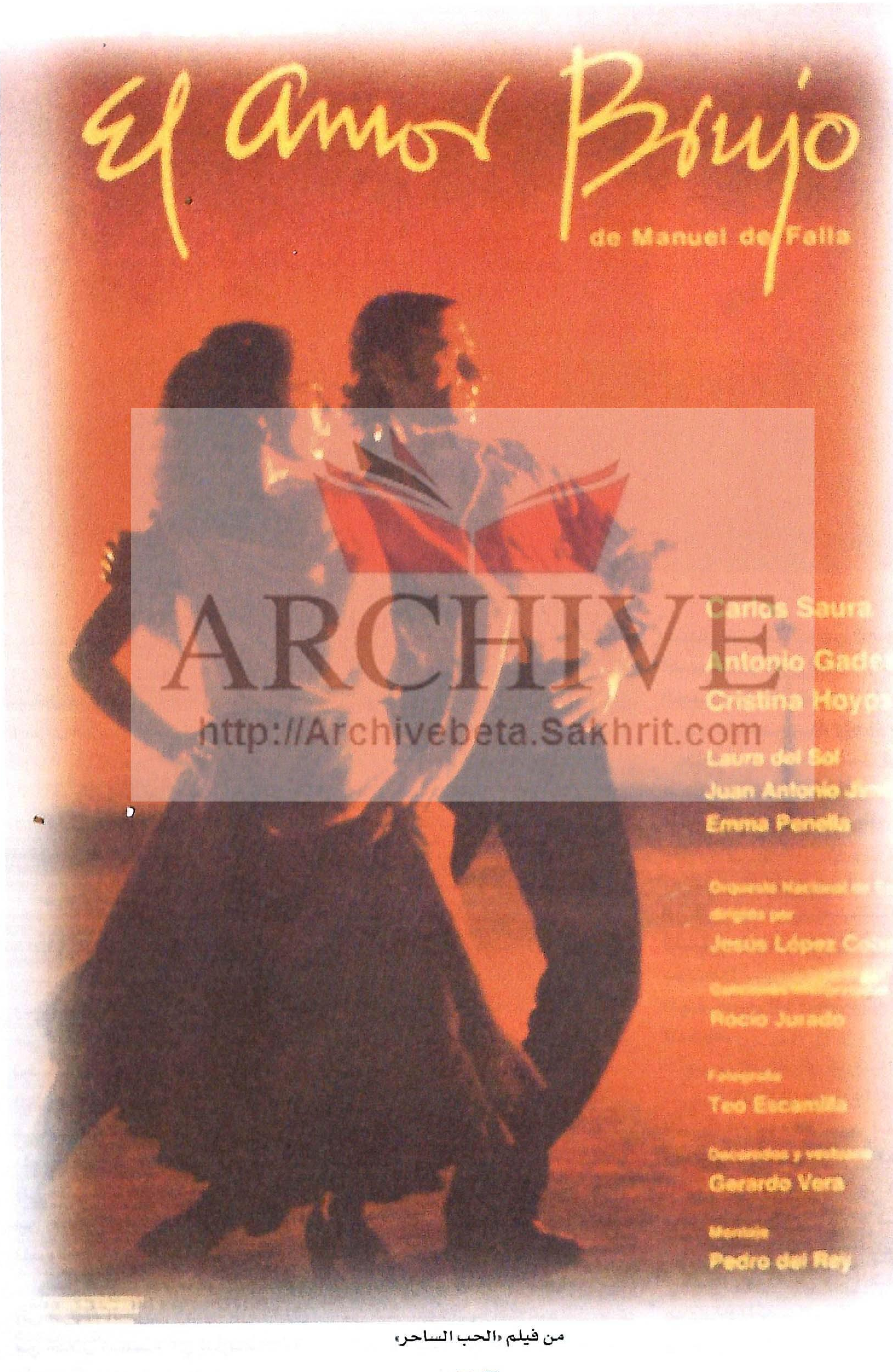
كان فيلم التخرج الأول يشي بأن كارلوس ساورا يحاول أن يدخل العالم السينمائي الساحر من خلال بوابة الواقعية مع ميل إلى الوثائقية أو التسجيلية، وربما كان تطبيقه لهذا في فيلمه متوسط الطول «كوينكا Cuenca» الذي أخرجه عام ١٩٥٨، وقوبل بنقد جيد، بل عده بعض النقاد من الأفلام ذات القيمة الفنية العالية، وحصل به على جوائز عدة في مهرجانات«سان سباستيان» و«بلباو»، وحصل به أيضا على جائزة نقابة السينمائيين، وهو ما فتح أمامه عالم الإنتاج السينمائي الصعب في تلك الفترة التي كانت إسبانيا لا تزال تعيش فيها آثار الدمار الذي خلفته الحرب الأهلية، وبدايات الدكتاتورية العسكرية للجنرال فرانكو.

لكن أول تجربة حقيقية مع السينما من خلال الإنتاج الكبير هو فيلم «الحرافيش Los golfos» الذي أخرجه عام ١٩٥٩، عن سيناريو لزميله المخرج المعروف ماريو كاموس mario Camus»، ولكن من خلال قصة كتبها ساورا نفسه، فكان هذا الفيلم مفاجأة في عالم السينما الإسبانية، خاصة الازدواجية التي استخدمها المخرج في عرض الفكرة، والذي كان أول فيلم إسباني يوازي السينما الفرنسية الجديدة الناشئة في ذلك الوقت، فالقصة تدور في المناطق العشوائية الفقيرة المحيطة بالعاصمة الإسبانية، ولكن من وجهة نظر نقدية.

لكن هذا الفيلم الجيد فنيا لم يحقق الطموحات التجارية للمخرج، وذلك يرجع في أساسه إلى عوامل خارجية، خاصة تحت سطوة «مقص الرقيب» الذي اعترض على العديد من المشاهد وقصها فقدم عملا غير متكامل لم يقنع المتفرج بالإقبال عليه، والرقيب أيضا تسبب في تأخير عرض الفيلم تجاريا حتى عام ١٩٦٢، على رغم أن إنتاجه كان عام ١٩٥٩، ثم جاء فيلمه الروائي الثاني «بكائية على قاطع طريق Hanto por un bandido»، ولكن الفيلم الجديد كان مختلفا عن الروائية السينمائية التي استخدمها المخرج في فيلمه السابق، فقد تناولت القصة أسطورة أحد قاطعي الطريق المشهورين في التاريخ الإسباني القريب، لكن هذا الفيلم واجه أيضا المشاكل التجارية للفيلم السابق عليه، مما خلق العديد من المشاكل للمخرج مع المنتج.

إلا أنه من الناحية الفنية كان الفيلم بوابة جديدة لكارلوس ساورا للتعامل مع سينما تنحو نحو العالمية، وهو ما دفعه إلى البحث عن مشروع جديد يحقق من خلاله هذا التوجه الجديد، فكان فيلمه «الصيد La caza»

”
تحول ساورا في أعماله الأخيرة إلى نقطة إرتكاز مثلت التلاقي بين تقاليد السينما الوطنية ومتطلبات التغيير التي تفرضها المرحلة التاريخية الجديدة في أوروبا
“



من فيلم «الحب الساحر»

”
في عام ١٩٥٩ قدم فيلمه الروائي الأول «الحرافيش» الذي كان مفاجأة في عالم السينما الإسبانية. وعُد أول فيلم إسباني يوازي السينما الفرنسية الجديدة الناشئة في ذلك الوقت، لكن مقص الرقيب الذي شوهه تسبب في إخفاقه تجاريا
“

الذي أخرجه عام ١٩٦٥، وخلال هذا الفيلم كانت أدوات المخرج مكتملة تماما، ولكن على النسق الذي وضعه لنفسه في فيلمه الأول، فقد وضح في هذا الفيلم مدى تمكن المخرج من التحكم في فضاء وزمن الفيلم بشكل لافت للنظر، على رغم حجم التجربة الصغير الذي كان يقف من خلفه، فقد كان الفيلم يعتمد على موضوع حساس ومقلق للغاية، ويحتوي على مشاهد عنيفة تحاول أن تفسر مدى هذا العنف الذي كان يضرب المجتمع الإسباني في ذلك الوقت، كأثر من آثار العنف الموجه للأشقاء في حرب أهلية مدمرة، فالشخصيات جميعا عدا شخصية واحدة، التي تمثل الأمل أو الجيل الجديد الذي تقع على عاتقه مهمة التخلص من هذا العنف - شاركت في تلك الحرب التي لم يكن لها أي مبرر وكان يمكن تجنبها، ونهاية تلك الحرب لم تضع حدا لأسباب قيامها، الجميع يلتقون لممارسة العنف - الموجه إلى أدوات الصيد أو أرانب الجبال - ولكن في ذاكرتهم لون الدماء الذي عاشوه خلال الحرب، فالذكريات محرك لكل هؤلاء، خاصة أن ثقافتهم محدودة بحدود العقل الإسباني في ذلك الوقت، الذي كانت تسيطر عليه ثروة المنتصر من دون أفكار حقيقية تقف خلفها، ولكن الشخصية التي كانت تقف على بعد من أبطال الفيلم المباشرين، كانت تراقب وتحاول أن تتعلم كيف تتخلص من هذا العنف دون أن تمارسه، بعد أن وضح الدمار النفسي والاجتماعي الذي خلفته الحرب.

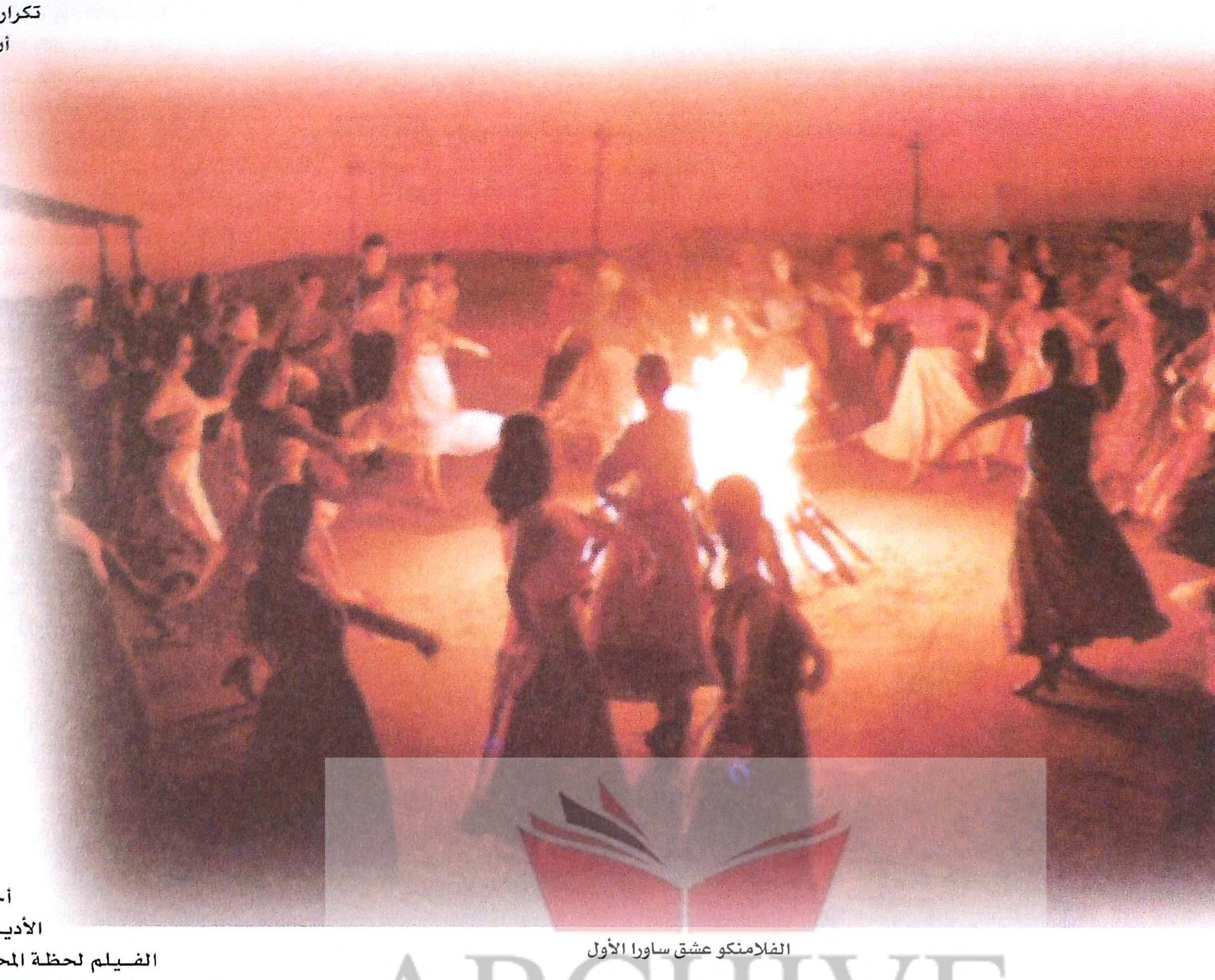
ومنذ لحظة عرض فيلم «الصيد» بدا واضحا أمام المخرج كارلوس ساورا، أن العلاقة الأخرى التي تحققت من خلاله هي العلاقة بين المخرج والمنتج، وهي علاقة حساسة جدا وذات تأثير فعال في مسيرته الفنية خلال السنوات التالية من عمله في المجال السينمائي، فقد قرر أن يكون هو منتجا، أو على الأقل شريكا في إنتاج أفلامه التي لا تعد منذ تلك اللحظة مجرد مهنة صناعة سينمائية، بقدر ما هي عملية إبداعية تخلق فنا يعتمد على الصورة المجسدة التي يتحول فيها المتخيل إلى مرئي، والتجربة المباشرة تختفي وراء النتيجة النهائية للصورة التي تلتقطها الكاميرا لتضعها على شرائط تخلدها، وتفتح عليها عيون المتفرج المنبهر بما يراه في فضاء مظلم ومغلق، ليس فيه سوى العيون المفتوحة على عالم يبدو مجسما ومجسدا، ولكنه سرعان ما يتحول إلى نوع من الصدمة التي يتلقاها المتفرج، عندما تضاء الأضواء، ويفقد علاقته بما رآه، ليدخل في علاقة أخرى مع الحياة المباشرة بعد أن تكشفت تناقضاتها مع ما رآه.

ودخلت تجربة كارلوس ساورا بعد ذلك في منعطفات كثيرة، لكن شهرته زادت وحصل على رسوخ عالمي ميزه من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

غيره من المخرجين الإسبان، فقدم للسينما عددا من الأفلام الجيدة التي لفتت إليه الانتباه، ولكن فيلمه «أفراخ الغربان Cria cuervos»، الذي أخرجه عام ١٩٧٦، كان بداية خروجه من نطاق السينما المحلية إلى العالمية، فقد حصل الفيلم على جائزة لجنة التحكيم الخاصة لمهرجان «كان» في تلك السنة.

وعاد عام ١٩٨٠ ليخرج فيلما بدا نوعا من العودة إلى بداياته الواقعية التي تحاول أن تتعامل مع الواقع الإسباني المعيش، من خلال العين الناقدة لهذا الواقع، ورفض للعنف الذي بدأ يعود إلى المجتمع، على رغم أن شبح آثار الحرب كان يبدو أنه تراجع، ولكن العنف هذه المرة كان وليد تراكمات أخرى تضاف إلى تراكمات العنف التي خلفتها الحرب الأهلية، فكان فيلم «بسرعة بسرعة Deprisa, deprisa» الذي حصل به على جائزة مهرجان برلين، واستخدم فيه بطلا واقعيا، فقد كان الفيلم يدور حول شباب مهمشين يحاولون الانتقام من المجتمع من خلال ممارسات العنف والسطو والمخدرات، وأبطال الفيلم كانوا من هؤلاء، حتى أنه عندما كان الفيلم يعرض في صالات السينما قام البطل/ الممثل بواقعة السطو على البنك بالطريقة نفسها التي صورها للسينما، وتم القبض عليه ودخل السجن.



الفلامنكو عشق ساورا الأول

لكن كارلوس ساورا بعد تقديم عدد من الأفلام التي تعد عادية في مسيرته الفنية، دخل بعد ذلك في حلقة جديدة من حلقات تطوره الدائمة، فقدم للشاشة ثلاثيته الجميلة التي تفوقت على أعماله السابقة، وكانت تمثل منحنى جديدا في فنه المتميز، فقدم «عرس الدم bodas de sangre» عن المسرحية التي تحمل الاسم نفسه، والتي تعد رائعة من روائع أعمال الشاعر الكبير فيدريكو جارثيا لوركا، ثم «كارمن Carmen» الأوبرا الإسبانية الشهيرة، التي اعتمد فيها على الموسيقى والرقص مع كم من الأداء التمثيلي المتوازن، وختمها بأروع ما شهدته السينما العالمية حتى الآن «الحب المرصود El amor brujo» الذي كانت فيه علاقته الفنية الخاصة مع راقص ومصمم الرقصات الغجرية للفلامنكو الإسباني «أنطونيو غادس Antonio Gades» قد وصلت إلى ذروتها، فقد كان الفنانان متكاملين خلال هذه الأعمال الرائعة، وعلى رغم أن كارلوس ساورا قدم العديد من الأفلام خلال عمله في هذه الثلاثية، إلا أنه كان في تنفيذه للأفلام الثلاثة هذه يتبع أسلوبا متفردا في عمله الإبداعي فيها، فالأفلام التي أخرجها بعد «عرس الدم» وقبل «كارمن» مثل «ساعات لذيذة Dulces horas» و«أنطونيتا Antonieta» كانت أفلاما تنتمي إلى طريقة فنية مختلفة، ونجاحه في «عرس الدم» و«كارمن» ثم في «الحب المرصود» دفعه إلى تخصيص فيلم عن «الفلامنكو Flamenco» حشد له أبرز العاملين في هذا المجال من فناني إسبانيا المعروفين، ولكن الفيلم كان يعود به إلى فترة التسجيلية أكثر منه فيلم من أفلام كارلوس ساورا الإبداعية المعروفة.

وقبل فيلمه «فلامنكو» عاد ساورا إلى مرحلة الحرب الأهلية مرة أخرى من خلال فيلمه «آي كارميلا Ay Carmela» الذي أعده عن مسرحية تحمل الاسم ذاته، عبر من خلاله عن العنف المجاني الذي كانت تمارسه القوات الفاشستية ضد الشعب الإسباني، لأن الجماعات الفاشستية الإيطالية التي كانت تقاتل إلى جوار الجنرال فرانكو كانت تمارس هذا العنف ضد الشعب الإسباني عندما كانت تقاتل ضد الثورة والجمهورية، وفي الوقت نفسه تحاول أن تبدو حساسة تجاه الفنون.

يبدأ الفيلم بثلاثة أفراد يمثلون فرقة مسرحية متنقلة تتجول بين قوات الجمهوريين لتحمسهم من أجل الدفاع عن الوطن الحقيقي، ولتكسب قوتها أيضا، وكانت الفرقة تتكون من فنان وفنانة وفتى أخرس، وتفقد الفرقة الطريق بسبب كثافة الضباب، وتضل طريقها إلى الجانب الفاشستي، فتقع بين يدي قائد الفرقة الإيطالية جوار، ويطلب قائد الفرقة منهم أن يقدموا عرضا مسليا لجنوده، ولكن الفرقة التي لم تضع في حسابها أنها قد تقع في أيدي الأعداء وقعت في مطب سخيف، لأن الريبورتوار الذي تحمله ليس فيه أي عمل للتسلية عن العدو، فكل أعمالهم من أجل الدفاع عن الجمهورية التي كانت تمثل بالنسبة لهم إرادة الحياة، وتحت ضغط الحاجة قرروا إعداد عمل كوميدي للتسلية، ولكن ما في القلب يخونهم فتنفجر «كارميلا» البطلة بحديث يكشف عن هويتها الحقيقية، ردا على تعليق سخيف من أحد الجنود الفاشيست ضد إسبانيا/الوطن، فتسقط قتيلة على المسرح مضرجة بدمائها التي لطخت العلم الجمهوري الذي صنعته بيديها لترتديه.

وجد الفيلم «آي كارميلا» قبولا كبيرا لأنه كان من نوع الكوميديا السوداء، ولكنه لم يجد قبولا من الجماعات اليمينية التي قدمت لها الديموقراطية الوليدة في إسبانيا مساحة كبيرة من الوجود في الشارع الإسباني بعد كل السنوات التي عاشتها وحيدة في هذا الشارع، ولكن ساورا لم يلتفت إلى الانتقادات التي وجهت إلى الفيلم باعتباره يفتح جراحا اندملت، فهو يرى أنه لمنع تكرار ما حدث لابد من أن تظل الذاكرة واعية بما حدث حتى تتجنبه.

ثم فاجأ الجميع قبل عامين بإخراج فيلم عن قصة حياة الفيلسوف الصوفي المسيحي المعروف «سان خوان دي لاكروث San Juan de La Cruz» الذي يعد وريث الفلسفة الصوفية الإسلامية، خاصة محيي الدين بن عربي المرسي، وكان الفيلم بعنوان «الليلة المعتمة La noche escura»، وتجري أحداثه داخل أحد الأديرة، حيث تناول الفيلم لحظة المحاكمة الدينية الفلسفية للمتصوف المسيحي بعد أن شاعت أفكاره المعادية للجنة «محاكم التفتيش»، التي كانت تعيش كالأثرياء، بينما الجوع يقتل مئات الآلاف من المواطنين الكاثوليكيين الذين آمنوا بأفكار المسيح.

وعلى رغم محدودية المساحة أو فضاء الحركة في مسرح الأحداث، إلا أن المخرج استطاع أن يحرك الكاميرا مستغلا جوانب جديدة في اللقطة، ومعتمدا على تضاد الضوء والظل، وكأنه فنان تشكيلي بارع يتعامل مع الكتلة والفراغ، وكان الحوار قصيرا وحادا، ولكن له دلالات محددة، وهو حوار يذكّر المشاهد العربي بفيلم «المومياء» للمخرج المصري الراحل شادي عبدالسلام، واللقطات أيضا، ربما كان هذا الذي شاهدته فيه من تأثري بالألوان القاتمة التي كانت في فيلم شادي وتشابه ملابس أبطال الفيلم بملابس الرهبان في فيلم ساورا.

وأخيرا عاد كارلوس ساورا إلى بداياته الطفولية في مدينة «مرسية» التي كانت مدينة طفولته - هذه أيضا كانت مدينة محيي الدين بن عربي في العهد الأندلسي وإليها ينتسب - فالفيلم الذي يعمل فيه حاليا هو رؤية للعالم من خلال عيني طفل، ويرى بعض الذين شاهدوا تصوير الأجزاء الأولى من العمل أنه عودة إلى مرحلة ساورا الواقعية، ولكنها واقعية ممزوجة بحسه المرهف في التعامل مع الصورة وتشكيلها، فهو يمثل السينما الإسبانية المختلفة ◆

"
بعد تقديمه لعدد من الأفلام
التي تعد عادية دخل في حلقة جديدة من حلقات تطوره
الدائمة فقدم للشاشة
ثلاثيته الجميلة
"

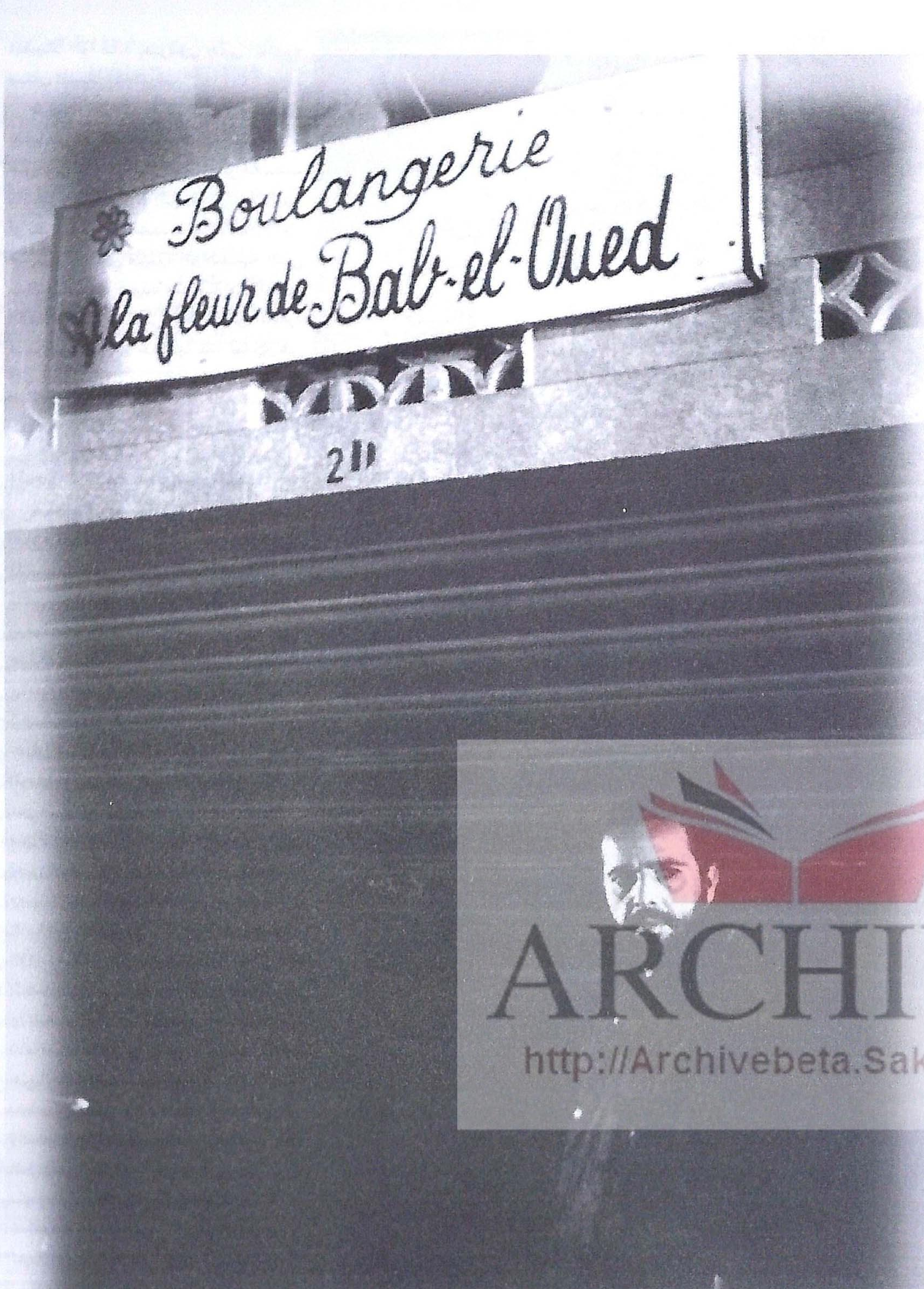
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثمة علاقة جدلية تجمع بين كثير من الأفلام العربية وعدد من الأحياء أو الحارات التي سميت باسمها، سواء كانت هذه الأحياء حقيقية أو من صلب الخيال الذي ينهل منه الواقع الاجتماعي والسياسي بأرجاء الوطن العربي كافة، وهي علاقة تعريفية/ إعلامية: فكم من الأفلام عرفت بأحياء وحارات نائية منغرسة في تخوم بعض المدن العربية، وكم من الأفلام أيضا لم تسحب بطاقات هويتها إلا من بلديات أو مقاطعات تلك الأحياء ذاتها. والأمثلة كثيرة نتوقف في الشق الأول من هذه الدراسة في المغرب العربي لتقديم نماذج مثبتة، لنخلص في الشق الثاني والأكبر إلى النموذج الأكثر رحابة وكثافة ونعني به الحارة في السينما المصرية.

خالد الخضري - المغرب

بطل ومسرح أحداث..

الحارة في السينما العربية



باب الواد الحوم - الجزائر -

أنجزت في منطقة المغرب العربي أفلام تستقي عناوينها وتجري أحداثها في حارات شعبية اكتسبت بدورها شهرة بفضل هذه الأفلام، نكتفي بذكر نموذج واحد لكل بلد على حدة: ففي المغرب يبقى فيلم (حلاق درب الفقراء) سنة ١٩٨٢ للمرحوم محمد الركاب، النموذج الأمثل لما ذكر في الجزائر (باب الحكومة) ١٩٩٤ لمرزاق علواش، وفي تونس (حلفاوين) أو (عصفور السطح) ١٩٩٠ لفريد بوغدير. وكثيرة هي القواسم التي تجمع بين هذه الأفلام المغاربية نختزل أهمها في ستة:

أولا: أنها كلها أفلام جيدة داخل محيطها وزمانها، قوامها طروحات فكرية جادة، جريئة ومخالفة في معظمها لما هو سائد.. كما أنها تمتاز بكتابة سينمائية أقل ما توصف به أنها مجتهدة.

ثانيا: والخاصية الثانية نتيجة للأولى أنها حصلت جميعها على جوائز محلية ودولية، كما حظيت باستحسان معظم النقاد والجماهير التي شاهدتها داخل وخارجها بلدانها.

ثالثا: سائر أبطال هذه الأفلام ليسوا من الممثلين المرموقين ممن ينطبق عليهم نعت «النجومية»، علماً بأن هذه الظاهرة في السينما المغاربية لم تتحقق بعد بالشكل الذي هي عليه في السينما المصرية أو الغربية.

رابعا: أنها لا تعتمد البطل الواحد الذي لا يقهر حتى وإن وجدت ثمة شخصية محورية في أحد هذه الأفلام، ففي الغالب تكون شخصا عاديا بسيطا، لا يمتاز بوسامة دونجوانات السينما التجارية ولا بعضلات فتواتها.. ففي «حلاق درب الفقراء» هناك دور ميلود النحيف المطحون الذي جسده باقتدار بين الفنان محمد الحبشي، ونال عليه جائزة أحسن ممثل في مهرجان واغادوغو مع ما تحمله تقاسيم هذا الممثل الحادة وعمق صوته من دلالات تعبيرية بليغة.

وفي «باب الحومة» هناك بوعلام شاب كادح يعمل في مخبز، هده السهر والاستيقاظ مبكراً لإعداد العجين ومجابهة نار الفرن والعنف والتخلف... فيعمل بكد على محاربة كل مظاهر التخلف، وفي «حلفاوين» البطل طفل صغير يكتشف بانبهار عالمي الأنوثة والذكورة في فضاء لا يكاد يخلو منه فيلم من الأفلام موضوع الدراسة ألا وهو «الحمام».

خامسا: وهذه الخاصية تحيلنا مباشرة إلى الخاصية الخامسة ليبقى البطل الحقيقي لهذه الأفلام هو «الحارة» في حد ذاتها.. بدروبها وأزقتها الملتوية.. بحماماتها.. وسطوحها وأسواقها.. وجوامعها.. وخماراتها.. ومخافر الشرطة.. وباعتها المتجولين.. بكل شخوصها بمختلف تناقضاتهم وائتلافاتهم الفكرية، السياسية والثقافية.

سادسا: الخاصية السادسة والأكثر أهمية وكقاسم مشترك بين أفلام الحارات المغاربية هي «الواقعية»، وهي واقعية مزدوجة: شق منها جغرافي بوجود جميع الحارات/ الأبطال في قعر المدن العتيقة التي صورت بها. في المغرب: مدينة الدار البيضاء، حيث جرت الأحداث في درب البلدية غير بعيد عن درب الفقراء الأصلي، وغير المختلف كلياً عنه في تضاريسه المعمارية ومرافقه العمومية الموجودة به. في الجزائر: حومة باب الواد، التي توجد بحي القصبة بالمدينة القديمة أيضا بالجزائر العاصمة. وفي تونس: درب الحلفاويين مسرح الأحداث ذاتها بالمدينة العتيقة بالعاصمة التونسية.

أما الشق الواقعي الثاني في هذه الحارات فهو ذو طبيعة «موضوعية»، حيث تستقي الأفلام المصورة فيها/ عنها مضامينها من واقع هذه الحارات، فمعظم قاطنيها - إن لم أقل كلهم - ينتمون إلى الطبقة المتوسطة جداً بمشاكلها وانفعالاتها وحميميتها التي تكاد تؤلف من أهل الحارة أسرة واحدة، الكل يعرف بعضه البعض بها.. الكل يخاصم ويؤازر الكل في آن واحد ولا يتخلى عنه.. عكس ما هو موجود في الأحياء البرجوازية، حيث تنتفي هذه الحميمية ولا يكاد سكان

> "تميزت أفلام الحارة المغاربية بأفكارها الجادة الجريئة المخالفة لما هو سائد وبكتابة سينمائية اقل ما توصف به أنها مجتهدة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفيلا الواحدة يعرفون حتى أسماء سكان الفيلا المجاورة.

فهذا الزخم الإنساني وانفعال وتفاعل الأحداث بالحارات الشعبية، من بين أهم الحوافز التي دفعت بالمخرجين المغاربة إلى إنجاز أفلام بها أو عنها.. لتكتسب هذه الأفلام أول ميزة ألا وهي ميزة الواقعية التي ستجسدها عينة مهمة من بعض الأفلام المصرية التي اتخذت من الحارة مسرحا وبطلا لأحداثها كما سنرى في المبحث التالي.

الحارة في السينما المصرية

معظم الخصائص التي تتقاسمها أفلام الحارات في السينما المغاربية نلفيها في أفلام من الصنف ذاته بالسينما المصرية مع اختلافات يعود معظمها إلى كون السينما المصرية صناعة قائمة بذاتها، توفر إمكانات مادية وتقنية مهمة. يكمن أول مكسب تحققه للأفلام المصورة في أو عن حاراتها، في إعادة بناء ديكورات هذه الحارات كما هي في استديوهات نائية عن مواقع الحارات الأصلية.. وهي ميزة إيجابية بما تتيحه للمخرج من حرية تصرف وإدارة ممثليه وتقنييه بعيداً عن مضايقات وفضول سكان الحارة الحقيقيين. وبدورها عملت هذه الأفلام على التعريف بعدد هائل من الحارات المصرية والعكس صحيح، والقائمة طويلة بأسماء الحارات التي نسختها حارات السينما المصرية كما هي اسما ومسمى، على رأسها حارات نجيب محفوظ: (بين القصرين)، (قصر الشوق)، (السكرية)، (خان الخليلي)، (زقاق المدق).. ثم (درب المهابيل) لتوفيق صالح - (الكيت كات) لداوود عبدالسيد و(شارع البهلوان) لصلاح أبو سيف.

كما أن هناك أفلاماً لم تستق عناوينها من أسماء حارات، لكن الأحداث تجري كلها في فضاءاتها مكونة البطل الأول والأخير للأفلام ذاتها. ومن مجملها ظهرت موجة «الواقعية» التي دشنها كمال سليم سنة ١٩٣٩ بفيلم (العزيمة). هذا الفيلم الذي عمل فيه شاب آنذاك مساعد مخرج.. ومساهما في إعداد السيناريو، ثم مركباً سيصبح فيما بعد رائداً كبيراً وصاحب مدرسة أثيرة في السينما المصرية، ألا وهي «الواقعية»، إنه المخرج المرحوم صلاح أبو سيف، الذي لم يكن عمره يتجاوز آنذاك ٢٤ سنة. فأشهر، بل وأنجح أفلام الحارات في هذه السينما هي التي وقعها صلاح أبو سيف ابتداء من (شارع البهلوان) ١٩٤٩ إلى (القاهرة ٣٠- ١٩٦٦). فهذه المرحلة بالذات - منذ الأربعينيات وبداية الستينيات - هي التي ولدت وأينعت بها موجة الواقعية في السينما المصرية، وضمنها موجة «سينما الحارة» بشكل خاص.

ويجدر الانتباه إلى أن التاريخ الذي انطلقت به هذه الموجة لم يرد

> يجب الانتباه إلى أن التاريخ الذي انطلقت به هذه الموجة من الأفلام في السينما المصرية تزامن مع تاريخ انطلاق موجة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية

حلفاوين عصفور السطح - تونس -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حلاق درب الفقراء - المغرب -

> بفيلم «لك يوم يا ظالم» رسخ صلاح أبو سيف قدمه في جادة الواقعية باتخاذه الحارة بطلا أساسيا لأعماله، مبتعدا هو الآخر عن أفلام الفيلات والقصور والأغاني والأزياء المزركشة التي حفلت بها الأفلام التجارية في السينما المصرية آنذاك

اعتباطيا، بل إنه التاريخ نفسه الذي ولدت وشبت بعيده أيضا موجة الواقعية الجديدة في السينما الإيطالية، أي بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة - التي كان أبو سيف من أشد المتأثرين بها، وكان أول فيلم سيعزز به هذا الأخير مساره الواقعي (لك يوم يا ظالم) ١٩٥١، عن قصة وفيقة أبو جبل - سيناريو نجيب محفوظ - وحوار سيد بدير - وقبل أن نخلص إلى أهم مميزات حارات أبو سيف السينمائية نلقي نظرة وجيزة عن خصائص:

❖ الواقعية الإيطالية الحديثة / تأثر صلاح أبو سيف

تعد هذه الموجة أحد إفرازات الحرب العالمية الثانية التي خلفت عددا من الدول الأوروبية - وضمنها إيطاليا - وهي عبارة عن خراب معماري وتجثث نفساني، اجتماعي وسياسي، مما أثار ثائرة عدد من فنانين فبادروا بالفيلم كما بالفرشاة والصور.. إلى إنجاز أعمال مخالفة لما هو قائم آنذاك.. ومصورة للواقع الإيطالي كما هو دون تمويه وعلى رأس هؤلاء: السينمائيون، حيث انفلتت الكاميرا من الاستديوهات المزركشة والفيلات الفاخرة ذات المسابح الخصوصية والتلفونات البيضاء والبطلات الشقراوات والأبطال الوسيمين. وخرجت لتعانق الناس البسطاء في الشارع وبين الأحياء الخربة التي دكتها نيران الحرب. وهكذا صادفت الوجوه المنهكة التي أتعبها الإملاق والنازية في (روما مدينة مفتوحة)، حيث لا يجد المواطن المسحوق ما يدافع به عن حقه المغتصب أو يقتات به إلا بتحوله إلى (ماسح أحذية) أو (سارق دراجات) غير محترف يضبط في أول محاولة.

فهذا النهج هو الذي اقتفاه صلاح أبو سيف وغيره من المخرجين الذين اختاروا الأسلوب الواقعي، وضمنهم يوسف شاهين في بداية مشواره لاسيما في (باب الحديد) ثم توفيق صالح في (يوميات نائب في الأرياف) وكذلك صلاح أبو سيف في (درب المهابيل) ١٩٥٥، الذي يعد واحدا من أبرز أفلام الواقعية المصرية المتخذة من الحارة الشعبية بمواصفاتها المعلومة كافة مسرحا وبطلا لأحداثها. في مؤلفه (كلاسيكيات السينما المصرية) كتب الناقد علي أبو شادي عن هذا الفيلم ص ١٢٠:

« يختار توفيق صالح حارة درب المهابيل إحدى حارات القاهرة القديمة ليقدم من خلالها نماذجه وشخصياته التي تتجاوز حدود الحارة الضيقة لتصل إلى آفاق أرحب بتعبيرها عن ظروف الوطن كله في تلك الفترة من تاريخ مصر. فالحارة في (درب المهابيل) ومن خلال الدقة الظاهرة في ديكورات الفنان ماهر عبدالنور واهتمامه بالتفاصيل الصغيرة ومطابقتها لواقع الحارة المصرية في الخمسينيات، لم تعد مجرد خلفية للأحداث، أو مظهرا فولكلوريا كما

كانت عند كمال سليم في (العزيمة) وانما تعكس جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان في زمان واحد بما تعنيه خصوصية اللحظة التاريخية».

❖ (لك يوم يا ظالم) نموذج لسينما الحارة:

بفيلم (لك يوم يا ظالم) سيرسخ صلاح أبو سيف قدمه في جادة الواقعية باتخاذه الحارة بطلا أساسيا له مبتعدا هو الآخر عن أفلام الفيلات والقصور والأغاني والاستعراضات الراقصة والأزياء المزركشة التي حفلت بها الأفلام التجارية في السينما المصرية آنذاك، وللتذكير أيضا: فهذا أول فيلم ينتجه صلاح أبو سيف على حسابه، تماما مثل الأفلام الأولى للواقعية الإيطالية حين رفض المنتجون في إيطاليا كما في مصر، إنتاج أفلام تزور عن النسق الهوليوودي العام.

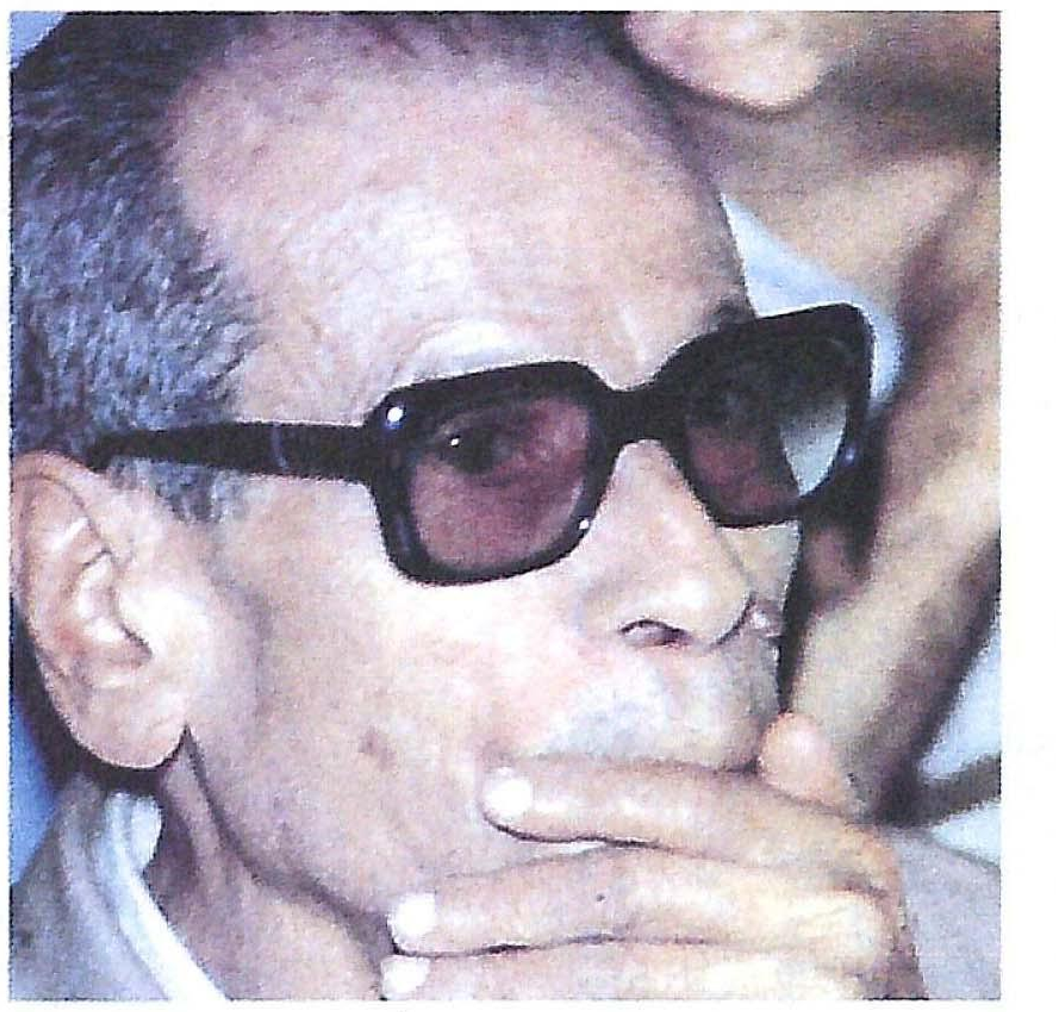
حتى على مستوى التشخيص، فلأول مرة يتزعم دور البطولة في فيلم مصري رجل خبيث.. قاسي الملامح والنظرات.. إنه محمود المليجي في دور منير الشرير الذي سيوقع بزوجة صديقة ليستولي عليها وعلى مجوهراتها. سوف يتكرر هذا البطل غير المرغوب فيه لدى صلاح أبو سيف في أفلام أخرى، بل سيحمل بعضها أسماء مثل: (الوحش) - (الفتوة) و(مجرم في إجازة). أما باقي خصائص (لك يوم يا ظالم) زيادة على فضاء الأحداث وبطلها الأول: الحارة بتضاريسها المعمارية والبشرية كافة - وهي خصائص نلفيها في باقي حارات أبو سيف السينمائية - فهي على عدة مستويات:

❖ المرافق العمومية: الحمام حيث ستتفاعل وتغلي الأحداث، كما في (شباب امراة). وهناك المسجد- الخمارة- القهوة- الساحة أو فناء الحي- كما في الأفلام المغاربية - الفران- الأزقة الضيقة والمتعرجة - البناء المتواضع ذو الطابق الواحد أو الطابقين في غياب العمارة والشوارع الفسيحة.

❖ الشخصيات: هناك المثقف، رجل الدين، الحلاق، الجزار، العاهرة، القواد أو القوادة، العمدة (المقدم أو شيخ الحارة في السينما المغاربية)، طبيب الحي، الباعة المتجولون، إضافة إلى باقي سكان الحي الذين هم أشد الناس بساطة وجهلا.. كما أن هناك شخصية تعتبر محورية لا يكاد يخلو منها فيلم من أفلام سينما الحارة ألا وهي شخصية المعتوه أو المهبول أو (الدرويش)، والذي عادة ما يكون بمنزلة شاهد ومعلق على الأحداث أو راوٍ لها بشكل غير مباشر، بل إنه يكاد يجسد البطل الأول.. إلى جانب الحارة - في (درب المهابيل) لتوفيق صالح، حيث إن «المعزة» التي ستلتهم الأوراق المالية التي سيتصارع حولها سكان الحارة هي معزة المهبول «قفة» الذي أدى دوره بإتقان الفنان عبدالغني قمر.

هذه الشخصية، قد تمثل أيضا الضمير المستتر للبطل الأول في الفيلم أو الموخز له. وهذا ما جسده

صلاح أبو سيف



نجيب محفوظ

المتسول الكفيف في (لك يوم يا ظالم) الذي يعبر الحارة كالطيف مطلقا حكمه وقوافيه سهاماً نافذة وإبراً مدمية، مثالها ما تفوه به في أثناء انتظار «منير» (محمود المليجي) لإنصاف زوجة صديقه زغلول في منتصف الليل حيث أغراها بترك زوجها واللحاق به في مدخل الحارة للفرار معاً. فهناك يظهر الرجل الأعمى متحسسا الطريق بعصاه وهو ينشد كلاماً مقفى: «الصاحب اللي يأمن لا تخونه يوم.. يتعب ضميرك ويتحرم عليك النوم.. وإن ضميرك يا خاين لا يخاف اللوم.. كفاية يوم القيامة اللي ما بعده يوم» وطبعا يشعر منير بالتبرم والضيق من هذا القول النافذ، لكنه يمضي في غيه إلى أن يلقى حتفه في الحمام مرتع النقاء والطهارة فتتطهر الحارة من قذارته وشره.

❖ من حارة الأديب إلى حارة السينمائي:

إلا أن هناك خاصية مهمة جداً مشتركة في معظم حارات صلاح أبو سيف السينمائية، وهي خاصية مزدوجة أيضا: جغرافية وبشرية.

- فعلى المستوى الأول:

إن أغلب هذه الحارات - إن لم نقل كلها - توجد بالمدن، أي أنها حارات حضرية قاهرية بالخصوص.. إذ لم تخرج هذه الأفلام في حواريها عن القاهرة إلا في (ريا وسكينة) سنة ١٩٥٣، حيث تجري الأحداث في الاسكندرية علماً بأن هذه الحارة الاسكندرانية ذاتها شيدت برمتها في استديو مصر بالقاهرة.

العنصر الثاني والأهم في حارات صلاح أبو سيف بشري فكري شب هو الآخر في حارة شعبية فقيرة هي «الجمالية» إنه باختصار الروائي الكبير نجيب محفوظ. كما شب زميله وصديقه صلاح أبو سيف في حارة غير بعيدة وغير مختلفة عن الأولى هي: «بولاق». فكان لنشأة الرجلين في هذا الفضاء عظيم التأثير في إبداعهما بطبيعة الحال مكتوبا كان أم مصوراً.

فأنجح أفلام صلاح أبو سيف المتخذة من الحارة بطلاً ومسرحاً لأحداثها هي تلك التي اشتغل فيها نجيب محفوظ سواء ككاتب قصة سينمائية أو كسيناريست أو كمصدر روائي. وهذه الأفلام هي حسب التسلسل التاريخي:

١٩٤٧: (المنتقم) ساهم فيه نجيب محفوظ كسيناريست.

١٩٤٨: (مغامرات عنتر وعبلة) سيناريست أيضا.

١٩٥١: (لك يوم يا ظالم) سيناريست.

١٩٥٣: (ريا وسكينة) قصة وسيناريو.

١٩٥٤: (الوحش) قصة وسيناريو.

١٩٥٧: (الفتوة) سيناريو.

١٩٥٨: (مجرم في إجازة) سيناريو.

١٩٥٨: (الطريق المسدود) سيناريو عن قصة لإحسان عبدالقدوس.

١٩٥٩: (أنا حرة) سيناريو عن قصة لإحسان عبدالقدوس.

١٩٥٩: (بين السماء والأرض) قصة.

١٩٦٠: (بداية ونهاية) المصدر الروائي.

١٩٦٦: (القاهرة ٣٠) عن (القاهرة الجديدة) للمؤلف نفسه كمصدر روائي.

أما باقي أفلام الحارة في فيلمغرافية صلاح أبو سيف التي لم يشتغل فيها نجيب محفوظ فهي:

١٩٤٩: (شارع البهلوان).

١٩٥٢: (الأسطى حسن).

١٩٥٦: (شباب امرأة).

١٩٦٧: (الزوجة الثانية) الوحيد الذي تجري أحداثه بالحارة البدوية / القرية.

١٩٦٨: (القضية ٦٨) عن قصة للطفي الخولي.

إلا أن هناك قاسماً بشرياً مشتركاً بين معظم هذه الأفلام سواء تلك التي ضمت في جنيريكها اسم نجيب محفوظ أم غيرها، ألا وهو صياغة حواراتها من طرف شخصية واحدة في أغلب الأحيان ألا وهو السيد بدير، وبالتالي كون الثلاثي: نجيب محفوظ - سيد بدير وصلاح أبو سيف فريقاً رائداً متميزاً ومحترفاً في اختزال عالم الحارة صورة وصوتاً وبناء درامياً عبر شريط السيلوليود / الفيلم.

فمعرفة نجيب محفوظ خاصة بالحارة المصرية القاهرية أساسا وتمرسه بالكتابة عنها وفيها منح للأفلام التي أخرجها صديقه صلاح أبو سيف ميسماً واقعياً مقنعاً.. بل حتى في الأفلام الأخرى التي لم يوقعها أبو سيف وإنما اقتبست من نجيب متخذة بدورها الحارة مسرحاً وبطلاً لوقائعها استقت شهرتها وواقعيتها بفضل هذا الأديب مع اختلاف طبعاً في مستوى المعالجة السينمائية بدءا من (اللص والكلاب) إلى (زقاق المدق) مروراً (بخان الخليلي) وبعض أعمال ملحمة الحرافيش من بينها (المطارد) - (شهد الملكة) - (الحرافيش) ثم (الجوع) لعلي بدرخان، بل ويكفي أن تقرأ (حكايات حارتنا) أو (أولاد حارتنا) لتغشى الحارة المصرية من بين دفتي الكتاب، حيث تفنن وأبدع نجيب محفوظ في رسم تضاريس الحارة القاهرية بأدق تفاصيلها: زماناً ومكاناً وبشراً - عمراناً وحيواناً وأحداثاً.. فلم يحدث أن كتب قصة خارج نطاق هذه المدينة، وعن سؤال حول هذه المعرفة والحب للحارة القاهرية أجاب محفوظ: «لقد ولدت بأحياء القاهرة القديمة وأنا أحبها.. وأعتقد أنه في خلفية الكتابة هناك نوع من الحب يربط الكاتب بمكان أو ناس أو مثل أعلى.. هذه الأحياء العتيقة هي كل شيء بالنسبة لي كما لو كانت زوجة وحيدة.. فمن الطبيعي أن تكون هي مسرح تجاربي.. وعندما أكتب عن حارتي أشعر بأنني في أحسن حال».

هذا الحب وهذه المعرفة هما اللذان استغلهما صلاح أبو سيف بحكم علاقته الحميمية بنجيب محفوظ، فأضفى على معظم أفلامه طابع الحارة الشديد الواقعية، وكأنني بصلاح أبو سيف لم يخرج طوال حياته في مشواره الواقعي الممتد ما بين الأربعينيات والستينيات سوى فيلم واحد تعددت عناوينه ومضامينه، لكنه توحد من حيث بطله الأول ومسرح أحداثه ألا وهو «الحارة» والحارة الشعبية في المقام الأول ◆

فيلم لك يوم يا ظالم - مصر -

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ظلت الموضوعات الميتافيزيقية المتعلقة بالمستويات غير المادية وغير المنظورة للوجود المادي للكون، والمتعلقة بالقدرات الخارقة للبشر، الخارجة عن مستوى الحواس الظاهرة... ظلت حكرا على كتب الفلسفة، أو كتب اللاهوت، أو علماء الفيزياء المهتمين بالظواهر الروحية، وبعض كتب الأدب، ولم تقترب السينما من هذه الموضوعات الصعبة والمعقدة إلا في السنوات الأخيرة، حيث بدأت في الظهور أفلام عالمية تمحورت بشكل أساسي على قضايا ما بعد الموت، وعلى عالم الملائكة والشياطين، وعلى القدرات الخارقة لبعض البشر التي تتحكم في المادة، أو تخترق العالم المنظور لمشاهدة العالم الآخر، أو التعامل معه. فكيف تعاملت السينما مع هذه الموضوعات؟!

عزمي خميس - الأردن

كانت حكرا على كتب الفلسفة

المضامين الميتافيزيقية في عالم السينما

كان واضحاً وبشكل جلي، أن هذه الأفلام - التي سنأتي على ذكر بعضها - لم تكن أفلاماً خيالية، ولا أفلاماً معتمدة على التوقع والاحتمال، بمعنى أنها لم تكن أفلاماً خرافية، ولا أفلام خيال علمي، بل كانت مستندة إلى أبحاث جادة وعلمية سواء للظواهر الإنسانية الخارقة، أو لعالم ما بعد الموت التي كتب فيها عدد غير قليل من علماء الفيزياء والباراسيكولوجي المهتمين بالظواهر الروحية، والتي ظهرت في مؤلفات تتحدث عن وقائع ثابتة لحالات الموت المؤقت، ورؤية العالم الآخر، مثل كتاب آرثر كونان دويل (تاريخ الروحية) وكتاب جيمس آرثر فندلي (على حافة العالم الأثيري) وكتابي وليم ستيد (الجزيرة الزرقاء) و(ما بعد الموت) وكتاب شودزموند (كيف تحيا عندما تموت) وغيرها عشرات الكتب وضعها علماء وأطباء وفيزيائيون وكيميائيون أمثال جيمس مابس، وروبرت هير الأمريكيين. وقضاة أمثال قاضي المحكمة العليا السابق في نيويورك جون دورث أدموندز، وأكاديميون كبار مثل الدكتور رؤوف عبيد عميد كلية الحقوق في جامعة عين شمس، الذي وضع أضخم مؤلف في هذا المجال بلغ حوالى ألفي صفحة بعنوان (الإنسان: روح لا جسد)، والذي انتشر انتشارا واسعا وترجم إلى عدد من اللغات الأجنبية.

وإذا كانت موضوعات الحياة بعد الموت، والعالم الآخر، من الموضوعات التي شغلت الفلاسفة والمفكرين، وعلماء الأديان، وتطرقت لها الكتب السماوية، وتحدث عنها سقراط وأفلاطون وفلاسفة عصر النهضة أمثال مونتاني، وجيوردانو برونو، ومن بعدهم ديكارت، وبسكال، واسبينوزا، وليبنتز، وشوبنهاور، ونيتشه، والفلاسفة المعاصرون أمثال يسبرز وهيدجر، وسارتر، فإن علماء الروحانية الحديثة قد اقتربوا من المنهج العلمي التجريبي

رعب شجرة الموت في فيلم Sleepy Holow

في معالجاتهم لموضوعات الروح والعالم الآخر، متقدمين خطوة عن سابقيهم من المفكرين والفلاسفة النظريين.

ولاشك في أن مؤلفات هؤلاء العلماء، وما يتماهى معها من حقائق تذكرها الكتب السماوية عن الحياة الآخرة، هي التي استند إليها واضعو سيناريوهات هذه الأفلام، الأمر الذي أكسبها درجة عالية من الإقناع والدقة في التناول.

ولعل فيلم (كاري) الذي يلعب بطولته «سيسي سباك» في أوائل السبعينيات، من الأفلام المبكرة التي ظهرت ضمن هذه الموجة. فهو يتحدث عن الفتاة كاري «سيسي سباك»، التي تعيش في ظل أم متدينة متعصبة متسلطة، تنعكس شخصيتها القاسية على ابنتها الشابة الصغيرة التي تعاني عدم قدرتها على التأقلم في المدرسة، وخاصة في سنوات بلوغها المبكرة، مما يجعلها في حالة من الارتباك والتوتر والكبت، يفجر لديها طاقات على التأثير في ما حولها من أشياء مادية ملموسة تكتشفها بالمصادفة، عندما تحدق في المنافض على مكتب مديرة المدرسة فتكسرها. وهكذا تبدأ باكتشاف طاقاتها هذه، وتسعى إلى معرفة المزيد عنها عن طريق مطالعة الكتب المتخصصة في المكتبة العامة، وينتهي الفيلم نهاية مروعة، عندما تسخر الفتيات من «كاري» في الحفل الختامي للمدرسة، حيث يسقطن على رأسها سطلاً من الماء الملون في أثناء وقوفها على المسرح، مما يفجر كل غضبها، وطاقاتها التي تفعل فعلها عن طريق التركيز الذهني. فتدمر المسرح بكامله، وتنتقم من أمها، وتدمر المنزل بالكامل.

وقد استند الفيلم عملياً إلى البحوث والدراسات العديدة التي تعرضت لمسألة تأثير العقل في المادة عن طريق التركيز، وتفجير طاقات غير مكتشفة في النفس البشرية، أثبت العلماء وجودها، وعاينوها على الطبيعة في العديد من الحالات الواقعية.

ومن الأفلام التي اعتمدت على هذه الدراسات عن القوى الخفية للإنسان، فيلم «الحاسة السادسة» من بطولة «بروس ويليس»، والذي ارتكز على ما يعرف في الدراسات الروحية والباراسيكولوجي بـ «الجلاء البصري»، أي القدرة على رؤية العالم الآخر، بمن فيه من موتى وأرواح، والاتصال بهم، وهذا ما يحدث مع طفل صغير لديه مثل هذه القدرة التي لا يدري مصدرها، حيث يتصل ويتعامل مع أحد الموتى «بروس ويليس» الذي لا يدري هو الآخر أنه ميت، إلا بعد علاقة طويلة مع هذا الطفل. وهذا ما تتحدث عنه عشرات الكتب التي كتبت عن عالم ما بعد الموت، وطبيعة «الحياة» التي ينخرط بها الموتى، أو أرواحهم بمعنى أصح. حيث يؤمن أصحاب هذه المؤلفات بأن الأرواح تنتقل إلى عالم مواز لعالمنا المنظور، لا يختلف عن عالمنا إلا من الناحية الفيزيائية. مستندين في ذلك إلى قوانين المادة، وأنها لا تفنى، بل تتحول من حالة إلى حالة، وأن حالة الصلابة والسيولة هي التي تستطيع حواسنا المادية إدراكها، بينما حالة «الغازية» أو «الأثير» حالة من حالات المادة التي لا تستطيع الحواس التعامل معها. لأن لها كثافة مختلفة، ودرجة اهتزاز لا تلتقطها العين ولا الأذن البشرية، تماماً كالأشعة تحت الحمراء، وفوق البنفسجية التي لا تستطيع العين المجردة رؤيتها على رغم وجودها، ولكن في مجال فيزيائي آخر.

عالم الموتى هذا، وقوانينه كما جاءت في مثل هذه المؤلفات، جسدها بشكل جلي وواضح فيلم «الشبح» من بطولة «ديمي مور» التي يقتل خطيبها الموظف في أحد البنوك على يد مجهولين في أثناء سيرها معه، لنفاجأ بأن «الميت» خرج من جسده الذي ظل ملقى على الرصيف، وحاول مطاردة

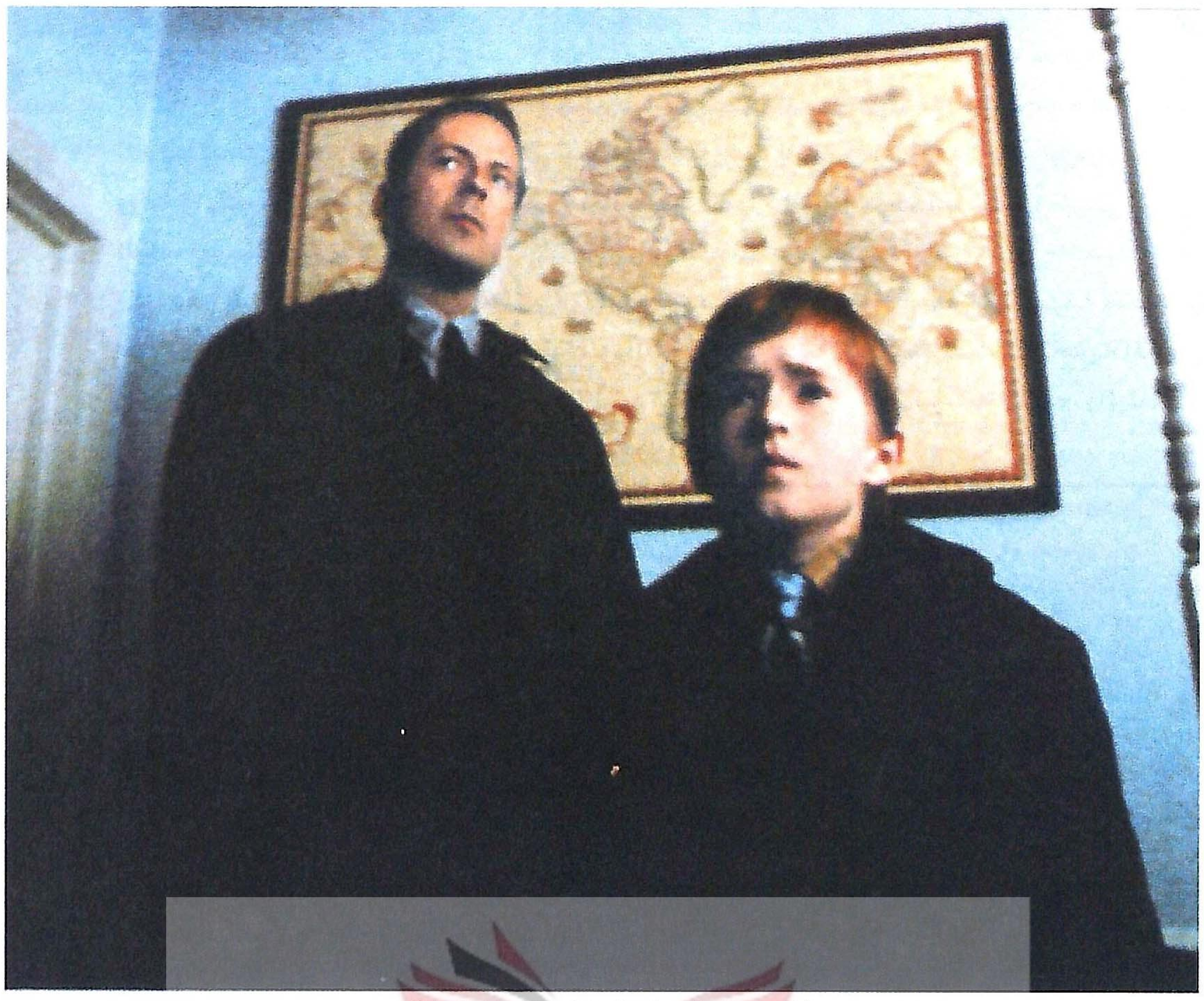
"لم تقتصر الأفلام الحديثة على الخوض في عالم الموتى والقدرات الخارقة للإنسان بل تعدت ذلك إلى طرح موضوعات تتعلق بالملائكة والشياطين"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذين قتلوه. وهذه المطاردة، ورغبة «الميت» في معرفة قاتليه، وسبب قتله، هي محور قصة الفيلم، الذي يستفيد في كل تفاصيله من كل المعلومات المتواترة والمتشابهة التي تمتلئ بها كتب الروحانية الحديثة عن عالم ما بعد الموت، وكيف يبذل هذا الميت جهداً هائلاً للاتصال بخطيبته، وكيف يتعلم التأقلم مع حالته الجديدة كونه بلا جسد مادي، وكيف أن التصرف والتحكم في الأشياء المادية إنما يتم بالتركيز الذهني، حيث ينجح في الاتصال بخطيبته، ومعرفة قاتليه وأسباب قتله عن طريق وسيطة روحية تتمتع بما يسمى بـ «الجلاء السمعي» فتكون همزة الوصل بينه وبين العالم المنظور، بسبب قدرتها على سماع صوته.

ولم تقتصر الأفلام الحديثة على الخوض في عالم الموتى والقدرات الخارقة للإنسان، بل تعدت ذلك إلى طرح موضوعات تتعلق بالملائكة والشياطين، وحتى «ملك الموت» وعلاقة كل ذلك بالإنسان وحياته على الأرض، والفروقات بينه وبين الملائكة، أو تأثيرات الشيطان وأساليبه المذهلة في إغواء البشر. حيث طرحت السينما العالمية أفلاماً غاية في الروعة، جندت لها أعظم نجوم السينما.

ففيلم «محامي الشياطين» الذي لعب فيه دور المحامي الممثل «كينو ريفز» وقام بدور الشيطان الممثل العملاق «إل باتشينو»، نشاهد قصة مذهلة في حبكتها، وطرحها لكيفية إغواء الشيطان لبني البشر تتماهى بشكل كامل مع كل ما أوردته الكتب السماوية عن الشيطان، وعلاقته بالإنسان، وكيف أن الشيطان لا يستطيع إغواء أي شخص إلا من خلال رغبة هذا الشخص في أي مكسب ذاتي أو دنيوي، فالمحامي «كينو ريفز» الناجح الذي لم يخسر أي قضية تولاها، تستدعيه شركة كبرى للمحاماة للعمل معها، وتقدم له إغراءات ضخمة، فيقبل، وينتقل مع زوجته الشابة إلى العمل الجديد في هذه الشركة التي يديرها الشيطان «إل باتشينو»، حيث يغرق في سلسلة من المشاكل مع زوجته تنتهي بانهيارها، ثم موتها منتحرة، حيث تتم المواجهة في النهاية بين المحامي والشيطان، بعد أن يكتشف المحامي حقيقة الشرك الذي وقع فيه، ودفع حياة زوجته ثمناً له. لنفاجأ بمنطق الشيطان الذي يثبت للمحامي بالدليل والوقائع كيف أنه في اللحظات الحاسمة من حياته، وعمله في الشركة، كان يختار عمله ويفضله على زوجته، مدفوعاً برغبته الجارفة في النجاح والشهرة، مؤكداً له أن دوره (دور الشيطان) لم يكن إلا «تهيئة



فيلم «الحاسة السادسة» وتركيز على العالم الآخر

"هذه الموضوعات العميقة والجادة التي بدأت تطرقها السينما العالمية تشكل نقلة نوعية وعلامة مضيئة في تاريخها حيث جعلت من الفلسفة وقضاياها الصعبة مادة سينمائية بالغة الروعة"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيلم The Craft وعالم مليء بغموض الساحرات

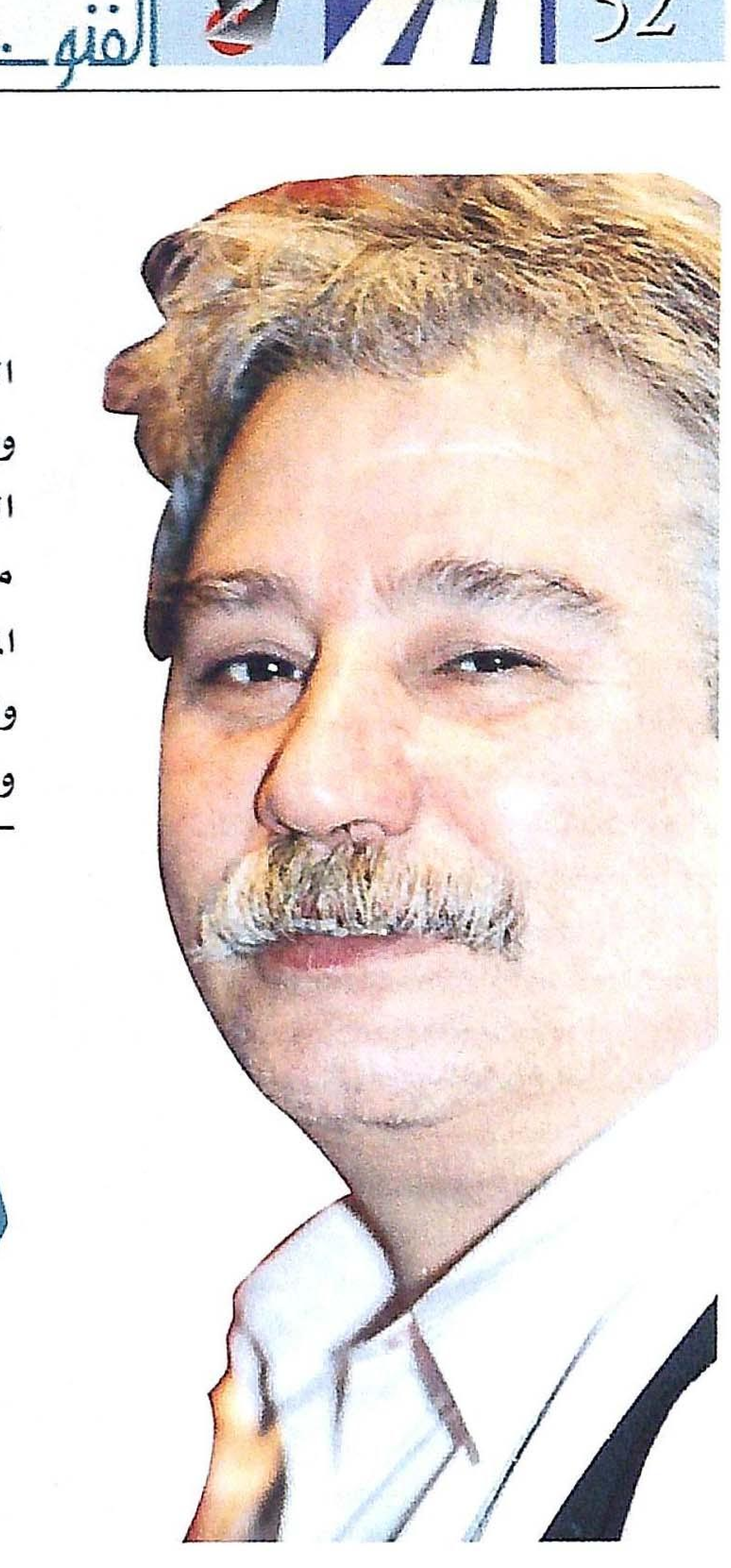
المسرح»، ومكرراً عبارة تحمل الكثير من الدلالات على مداخل الشيطان للإنسان، تقول «الغرور هو عطري المفضل».

فيلم «مدينة الملائكة» يقدم عالما نقيضا هو عالم الملائكة، والفروقات بينهم وبين البشر، وكيف أن الإنسان بما حباه الله من النعيم هو أعظم من الملائكة الذين هم مسخرون لمهام محددة، وذلك من خلال قصة ملك - يلعب دوره الممثل «نيكولاس كيبج» - ينزل إلى الأرض لقبض روح أحد المرضى، وخلال وجوده في المستشفى يذهل من الجهود التي تبذلها الطبيبة لإنقاذ حياة هذا المريض، ويشعر بالحب لها، ويبدأ بفتح عينيه على حقيقة حياة الإنسان، ويستطيع بملازمته للطبيبة أن يظهر لها، لتبدأ بعد ذلك علاقة غريبة بينهما تعكس فكرة الفيلم الرئيسية التي تمجد حياة الإنسان، وتلقي الضوء على مدى رفعتها، وعلى روعة كل تفاصيل الحياة التي وهبها الله لنا، والتي نمر عليها مرور الكرام وكأنها شيء عادي.

نرى ذلك من خلال اكتساب «الملك» تدريجياً القدرة على الإحساس بأحاسيس البشر، من الملامسة إلى الإحساس بمرور النسيم على وجهه، إلى جيشان العواطف داخله، والتي يستقبلها بكل الدهشة والغبطة. وكأن الفيلم أراد أن يقول لنا إن اكتشاف روعة الحياة الإنسانية لا يتم إلا إذا استقبل الإنسان كل لحظة من حياته، باعتبارها لحظة بكرا طازجة لا تشبه اللحظة السابقة، وأن حس الدهشة والبراءة في التعامل مع الحياة هو الذي يعطيها معناها، ويفتح عيوننا على قيمتها.

إن الموضوعات العميقة والجادة التي بدأت تطرقها السينما العالمية في عدد كبير من الأفلام الممتازة، تشكل نقلة نوعية، وعلامة مضيئة في تاريخ السينما العالمية، فمثل هذه الأفلام التي قدمنا نماذج قليلة منها تشكل اختراقاً لموضوعات ومضامين لم يكن بإمكان الإنسان العادي استيعابها، كما جعلت من الفلسفة، وقضاياها الميتافيزيقية الصعبة التي ترهق حتى المتخصصين، مادة سينمائية بالغة الروعة، قادرة على مخاطبة عقل المشاهد ووجدانه بأرقى أساليب التعبير، وضمن سيناريوهات محكمة، محبوكة بكل دقة، ومجسدة بقدرات نجوم لم تشهد السينما العالمية في تاريخها الطويل مثل قدراتهم المذهلة على تقمص الشخصيات، ومنهم العديدون الذين فازوا بجوائز الأوسكار تقديرا لفنهم الرفيع وقدراتهم الاستثنائية ◆

بدأ الدكتور عوني كرومي الاقتراب من المسرح كهواية وتلمذة منذ الخمسينيات، ثم درسه كاختصاص في حقبة الستينيات، وذلك في معهد الفنون الجميلة ببغداد، بعدها عمل في عدد من الجامعات العربية كجامعة بغداد واليرموك والمعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وفي جامعة هامبورغ الألمانية، أقام العديد من الورش المسرحية، في بغداد والكويت وقطر والقاهرة ودمشق وكوبا والنرويج والمانيا. من أهم المسرحيات المميزة التي أخرجها ترنيمة الكرسي الهزاز، والإنسان الطيب، ولا تنظر من ثقب الباب لفرحان بلبل، كما عمل على المسرح الرافديني القديم كمسرحية رثاء اور والسيد والعبد، ورثاء تموز، وأخرج لبرشت وهاينر ملر، وهو في كل أعماله كان يدعو إلى الخروج من مسرح العلبة والتوجه الى البيئة وتفجيرها كذاكرة، ويدعو أيضاً إلى أن يكون الممثل ذاتاً متحركة وحرة، ومبدعة، وذلك بالدخول إلى عالمه السري لاكتشاف تجربة المجموع من خلاله. في المنفى قدم المصباح والعميان، وصراخ الصوت الأخرس، وهو اليوم يتنقل بين المانيا مقر اقامته الدائم، والبلدان الأوروبية والعربية، مشاركاً ومخرجاً واستاذا زائراً. وفي دمشق كان لنا معه هذا الحوار:



شاكر الأنباري - سورية

المخرج عوني كرومي:

من الصعوبة أن يفرز مجتمع متخلف مسرحا متطورا

عشت عشر سنوات في أوروبا، المانيا خاصة، كيف انعكس ذلك على رؤيتك للفن المسرحي؟

العيش في مكان آخر هو النظر إلى الأشياء بعيون غريبة، والحصول على ما يكمل المعرفة والخبرة، وعملي في المسرح الألماني أعطاني عيوناً غريبة لإدراك ثلاثة أشياء أساسية، هي اختبار فن المشاهد المسرحي وقدرة العرض على التأثير، والثانية المكان والفضاء المسرحي للتحرر من المسرح العلبة والبحث عن وجود فضاء آخر له، ثم قضية النص والموضوع. أدركت أن لا مسرح من دون موضوعة تقلقه، تخص الزمن والعصر والوجود، لتفجير المسرح، والسؤال هو كيف يمكن قراءة النص بتأويلات عديدة، والبحث عن طرق للوصول إلى المشاهد؟ تعلمت كمخيلة ما كنت اعجز الوصول إليه في الواقع، لأن تقنيات المسرح في أوروبا جعلت كثيراً من النصوص غير مستحيلة التخيل والتصور، أي أتاحت للمسرح مختلف الحلول. تعلمت الشجاعة في رؤية المسرح بإطار آخر له قدرة تخيل هائلة لما هو ممكن. العروض المتعددة والقراءات المتعددة في المدينة الواحدة تعطي أكثر من اجتهاد. كل ذلك منحني شجاعة أن أقرأ سعدالله ونوس مثلاً قراءات متعددة في بلداننا العربية، من دون الخوف من قدسية النص والمكان.

إن المخيلة تعمل وفقاً لإرادة الفنان، وهذا ما كسر الخوف وجعلني أفكر بحرية انطلاقاً من العمل. كيف يتحول المسرح إلى مكان للحرية؟ يحصل الأمر عندما نبدأ بالارتجال والتحرر من الأطر والأساليب التي اعتبرناها قواعد ثابتة سواء في التمثيل أو الإخراج أو الكتابة النصية. درسنا سابقاً كيف يمكن الوصول إلى أقصى درجات التقمص، لكنني اكتشفت أن هذا شكل واحد فقط من أشكال المسرح، لذلك جاء البحث عن، كيف نقدم العرض المسرحي بقتل الايهام؟ وكيف نقدم ذواتنا من خلال العرض المسرحي، كذوات قائمة يتجسد فيها الممثل الحي الذي يتحرك على المسرح ويقدم خبرته الذاتية؟

هذا ينقلنا الى مدرستين متعاكستين في فن التمثيل، مدرسة التقمص ومدرسة التجسيد للذات داخل الدور.

... نحن لا نحتاج إلى الممثل الببغاء، بل الممثل المبدع الخالق. المبالغة والإيهام والخروج عن الصوت الطبيعي، والبهرجة، أمور تسيء إلى عملية التفاعل مع إنسان العصر. تقديم الواقع أصبح خطراً لأن التلفزيون ينقل مآسي الأرض يومياً إلى المشاهد، ولا تحركه أحياناً حتى أنه لا يقوم عن مائدة الطعام، إذن كيف يقدم المسرح واقعة صغيرة تستفز إحساس المشاهد وتثير لديه تضامناً مع الحياة من دون أن يخاف من هيمنة المسرح؟ المسرح عليه ألا يوصل معرفة مجردة، بل يجب أن يتحول إلى الحس، يمنح المشاهد تجربة حسية تجعله إنساناً فرداً. يأتي الناس مجموعة إلى المسرح، لكن عليهم أن يخرجوا أفرادا. المسرح لكي يستمر عليه ان يشعر الفرد المشاهد بحريته ووعيه وإنسانيته، ويظل الفرد قارئاً آخر للعرض المسرحي.

تشيع اليوم اطروحة تروج للمسرح البصري، المعتمد على حركة الجسد والاضاءة والديكور، اكثر من الحوار والموضوع المتماسك، وتسلسل الحكاية... إلخ، فما رأيك بذلك؟

جزء من خصوصية المسرح تعتمد على الممثل كقدرة خلاقة لإيصال المعنى، عبر رموز وإشارات تحرك الواقع المحمول في ذهن المشاهد. لكي يتحرك ذهن المشاهد هناك أكثر من متن، الأول المتن اللفظي والثاني المتن البصري، ويتعادل ويتساوى الاثنان إذا أستطاع الممثل ايجاد موضوعة العصر، فالعرض يصبح أكثر أهمية، إذا استطاع المخرج والممثل والتقنيون تقديم صورة معرفية للحياة المشتركة للبشر. المسرح الجسدي ليس التعري والإثارة والتماوج والتكوينات الفارغة. المسرح يفسر النص الأدبي بالحركة، وعندما تتحول الحركة إلى معنى وإلى منجز، أتوصل بواسطة حواسي السمعية والمرئية إلى المعنى وأؤوله استناداً إلى الواقع المحمول. أجادل الواقع المحمول كمشاهد، بفضل البواعث المقدمة على المسرح. فالعرض الناجح هو الذي يحرك الخبرة المعاشة لدى المشاهد، عبر رموزه ودلالاته المكثفة جداً. الحركة المسرحية هي تجريد الحياة وقدرة المسرحي أن يختزل المتن اللفظي ويبقي على وظيفة الممثل الأساسية، في أن الممثل يستطيع أن ينتج معنى يخاطب المعنى المحمول في داخل المشاهد، هنا يكون العرض ممتعاً وناجحاً.

هل التعبير من دون لفظ كاف أحياناً؟

الجسد قصيدة يمكن عبرها استثارة الواقع، ولكن هل يعمم الأمر على كل التجارب المسرحية؟ أقول لا، لأن المسرح لم يعد نوعاً واحدا، يجب ان يتعدد بتجاربه واجتهاداته لكي يستطيع أن يخاطب كل شرائح المجتمع وطبقاته. لم يعد المسرح مجرد تحويل المشاهد إلى قطيع، إذ ينبغي أن نعمل لكل فئة وشريحة مسرحاً خاصاً بها، وليس مهمتنا أن نأتي ببقاليات متعددة، بقالية الملهى والجنس وبقالية الريف وبقالية البدو، لدغدغة مشاعر الناس أجمع، والبقالية الاخطر هي بقالية النكتة، والتهريج، التي تستقطب أكثر عدد من المشاهدين. هذا النوع من المسرح هو ليس لإغناء معرفة الأفراد، إنما لقضاء الوقت والتنفيس عما يحتقنه الأفراد، وللهروب من المشاكل. هناك مسرحان أحدهما يقود الناس إلى الصراع ويعلمهم تاريخ الصراع ويكشف مستقبل الصراع، وهناك مسرح يلغي تاريخ وأسباب الصراع ويطمئن الإنسان لما هو موجود. لست ضد هذا أو ذاك، فالاثنان لهما الحق في الحضور، فالجمهور هو الذي يحكم أين يجد متعته. الجمهور الذي يعيش حروباً وكوارث ودماراً يومياً قد يذهب إلى مسرح التنفيس وهذا حقه لأنه يساعده على البقاء. لكنني شخصياً أبحث في أن يكون المسرح ساحة للحرية والإبداع، ويمنح المعرفة والقوة لكي يرتقي الإنسان إلى مستوى أعلى من وجوده الغريزي والحيواني. المتعة العظيمة هي التي يكتسبها الإنسان بالمعرفة، وكلما ازدادت التجربة واتسعت دائرة معارفه، تمتع بالبقاء ولا يهيأ للموت. هناك مسرح يهيئ الإنسان لكي يتقبل الموت بسهولة، وأنا مسرحي يريد أن يجعل الإنسان يتقبل الحياة بسهولة.

«لن يصبح المسرح مكانا للحرية إلا عندما نبدأ الارتجال والتحرر من الأطر والأساليب التي اعتبرناها قواعد ثابتة سواء في التمثيل أو الإخراج أو الكتابة النصية»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السؤال المتكرر دائماً هو هل هناك هوية أو ملامح خاصة لمسرح عربي، طبعاً خارج اطار قضية اللغة؟

يريد المسرح في هذا الزمن أن يتحرر من جميع أصوليات الهوية، لأنه يعني الإنسان. فكل ما يقدم على الأرض العربية هو مسرح عربي يغني الحضارة ويمنحها تأثيرات ومحفزات، والحضارة لم تعد تتحمل لوناً واحداً في بستان المعرفة. كلما ازدادت زهور المعرفة ازداد البستان جمالاً. لا أصر على هوية، هل اللغة هوية؟ فأنا اقدم النص العالمي بلغتي واللغة العربية تشكل المشروع العظيم للتواصل الحضاري، وعظمة العربية أنها جعلت المواطن العربي يتواصل مع الثقافة السومرية والفينيقية والفرعونية والبابلية. أما إغلاق اللغة وتحجيمها ضمن زمن معين، ومنعها من أن تكون لغة التواصل فهذا يسيء إلى اللغة العربية. أثبت التاريخ أنه لا توجد حضارة نقية خالصة، فجميع الحضارات مشروع تأثر وتأثير. أما إذا نظرنا إلى الهوية من باب أنها تستطيع ان تجعل من التجربة الإنسانية أو المحلية الوطنية ذات فعالية وقدرة مهمة لبناء الإنسان، فاعتقد أن هذا عظيم. هناك أكثر من مئتي نص عربي مترجم إلى اللغات الأوروبية وقدمت نصوص عربية، لكن الإنسان الألماني مثلاً لا ينظر إلى إن هذا العرض ليس عرضاً ألمانياً، مادام يقدم من ألمان وإلى ألمان، وعبر إنتاج ألماني. المهم هو أن الكاتب العربي قرأ موضوعة العصر. فالبحث عن الهوية هو البحث عن الموضوعة التي تهم إنساننا، في تطوره وتقدمه، وكلما ساعدنا إنساننا في تقدمه منحناه الثقة في أن يساهم في خلق الحضارة.

ان تصنع المسرح تحتاج إلى جمهور ونص ومكان وممثلين، هل يتوافر ذلك في المسرح المهاجر، أو المنفي خارج البلد؟

الصعوبات التي نواجهها كثيرة، منها غياب الفرقة المسرحية، طبعاً هناك تجمعات للهواة، لكن نفتقر إلى المال والمكان والجمهور والجذور والذاكرة الجمعية المسرحية والاجتماعية. الفرد في المهجر لم يعد مسؤولاً عما يدور في واقعنا العربي، وفي الوقت ذاته غير مسؤول عما يدور في المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه. إنه إنسان هامشي، يرفض الماضي ويعيش حالة خوف فيرفض المستقبل، لهذا فالمسرحيات التي نقدمها إلى هذا المشاهد، تحاول ملامسة روحه كي يعيد إلى هذا الإنسان ذاكرته المفقودة، عبر أصداء من ثقافته، وفي الوقت نفسه نعمق تواصله مع جذوره وانتماءاته. من هنا وجدنا، كفرق جوالة ننتقل من مدينة إلى مدينة، ومن عرض إلى عرض، أننا نستقبل من قافلة المهجرين والمهاجرين، ولا نملك فعالية كبيرة سوى أننا نمنح حب الإنسان لنفسه، ومساعدته كي يقلل من آلام الغربة. نحن مسرح غير منسجم مع شرائح اجتماعية غير منسجمة، قد نثير الحزن الدفين أو البسمة الجميلة التي تساعد الإنسان على التخفيف من آلام وجوده، أعتقد أن الأجيال الجديدة التي نشأت في المهجر سوف يبتكرون مسرحهم، إذ إنهم اليوم لا يفهمون ما نقوله سوى أنهم يعجبون بتقنياتنا ويقولون كم هو جميل أن نمتلك

> «الجسد قصيدة يمكن عبرها استثارة الواقع. ولكن يجب ألا يعمم على كل التجارب المسرحية، لأن المسرح لم يعد نوعا واحدا. يجب أن يتعدد بتجاربه واجتهاداته لكي يستطيع أن يخاطب كل شرائح المجتمع وطبقاته»

هكذا ممثلا موهوبا. لا يفكرون بالموضوع بل يعجبون أنهم من شعب يمتلك فنانين كباراً. يتمتع بشكل العرض، ويعتز بنفسه إلا أن الموضوعة لا تلامسه.

هل تميل إلى إخراج النص العربي أو العالمي؟

أنا أميل الى النص الجيد، الذي يلامسني في الموضوع والهم. صعوبة عملي في أوروبا أنني أحمل واقعي المنتمي إلى المنطقة العربية لا الأوروبية. أخرج في أوروبا شيئاً آخر لأنني لا أستطيع أن أتحرر من هيمنة الموضوعة، مثلاً موضوعة الحرب والدمار، كلما وصلت إلى سواحل السلم اكتشفت أنني اقترب من نقائي أنا. أعرف ماذا صنعت الحرب، حصدت البشر ودمرت الطبيعة، لذلك كلما وقفت ضد الحرب اكتشفت معنى وجودي. أريد أن أسهم في إبعاد الحرب لا عن بلدي فقط إنما عن الكوكب الأرضي ذاته. أي حرب مهما تكن تسميتها هي بالنسبة إلي، ما دام الإنسان يقاد إليها مجبراً، حرب لا إنسانية. أشعر بمسؤولية تجاه كوني ابن هذا الوطن العربي، أحاول أن تكون مسرحياتي كما لو كنت أعيش في هذا الوطن، لا فرق بين أن أكون في الكويت أو سورية أو مصر أو العراق. ما يهمني هو أن أجد نفسي متفاعلاً مع صيرورة المجتمع.

كيف يمكنك وضع جردة تقييمية، أو إطلالة، على المسرح العربي؟

يتطور المسرح بقدر تطور المدينة العربية، لأنه ليس فعالية ريفية بل مدينية، والمجتمع الريفي والبدوي يحتاجان إلى نوع آخر من الدراما، أما المدينة فلها عروضها. يؤخذ على المسرح العربي أنه موسمي ومناسباتي، وقليل من البلدان العربية هي التي احترفت الانتاج المستمر والمتواصل. انشأت بعض البلدان العربية مسارح لكن كمعمار حديث للمدينة، وهذه المسارح لم تسلم الى فرق بشرية لتمنح المكان معنى وفكراً وبرنامجاً. ما زلنا نعيش أمام عدد هائل من المطالب النقابية، كالعيش الكريم والتفرغ وحرية التعبير والإعلام والاهتمام الاجتماعي، لأن المسرح يحتاج إلى كل ذلك. المسرح يشكل صورة من صور المدينة وصورة من صور التقدم، هذا مع الأخذ في الاعتبار هجوم الريف والبداوة على المدينة العربية، ويمكن استثمار طقوس وتقاليد وعادات وروحية الفلاح أو الجبلي أو ابن البادية، لخلق توازن بين وجود الإنسان وظروفه المدنية. فالمسرح أداة لخلق التوازن بين الإنسان والمحيط، لهذا تطربني طقوس الريف ودراميته وشعره وثقافته، لكن علي أن أعيد صياغتها وأنا أخاطب ابن المدينة المعاصرة. إن أعظم ما قام به الرحابنة على سبيل المثال هو أنهم جلبوا الجبل الى بيروت، فسكان بيروت المنحدرون من الجبل كانوا بحاجة إلى ثقافة الجبل، لكن، الثقافة التي تساعدهم على تحمل المدينة الصناعية التجارية المسماة بيروت.

الا تعتقد أن المجتمع العربي لم يستطع امتصاص المسرح ضمن نسيجه، باعتبار أنه لا يشكل سابقة تراثية؟ أو ربما لأن المسرح حالة حوارية بينما ثقافتنا مطبوعة بالأحادية؟

الفعل المسرحي كان موجوداً منذ دويلات المدن، في بلاد الرافدين ومصر القديمة، وهناك اشكال للفعل المسرحي، الطقسي والديني والكرنفالي العبادي والأسطوري، وكان الفعل المسرحي موجوداً في الريف والبادية أيضاً، لكنه ليس مثل المسرح المعاصر في أوروبا، لأن المسرح المعاصر هو أساساً ابن القرن السابع عشر والثامن عشر. الحضارة الإغريقية كان لديها شكل من أشكال الفعل المسرحي، والدراما، والمسرح الإغريقي كان منتشراً في بلداننا أكثر من أوروبا. خذ سورية مثلاً هناك خمسة مسارح رومانية واغريقية والأردن كذلك. المجتمعات المتخلفة لا تستطيع ان تغني المسرح، فالمسرح فعل حضاري لا يتفق مع التخلف، ومن الصعوبة أن يفرز مجتمع متخلف مسرحاً متطوراً، لكن المجتمع المتخلف يحتاج إلى المسرح اذا ما رغب بالتخلص من ظلاميته وسجونه وعقليته البدائية. النظم السياسية التي تفكر بتطوير المجتمع وتقدم انسانها تحتاج الى المسرح كي يساعدها على خلق نظام معرفي يؤهل الإنسان والمجتمع لتقبل الحضارة والمدنية، سواء كان المجتمع صناعياً او تجارياً او صناعياً تجارياً. نحن محكومون بالموضوعة، والمسرح المعاصر بدأ من حاجة المجتمع الى الحرية، في الوقت الذي راح المجتمع العربي يخرج من عهود الظلام الوسيطة. من هنا جاء فعل المسرح، وبكل تجاربه، بهدف التنوير والتثوير والكشف عن قدرة الحرية في صناعة المجتمع الحديث.

تأتي بين حين وآخر إلى بعض الأقطار العربية لإقامة ورشات مسرحية، وهذا يخلق تواصلاً بينك وبين الأجيال الجديدة، كيف تقيم أهمية ذلك؟

على المستوى الفردي يمكن القول إنني أتجدد وأتجذر وأتواصل مع موضوعة الإنسان في المنطقة العربية، بمعزل عن الاختلافات، وأحاول أن أجد الموضوعة التي تفي بتساؤلات الإنسان، سواء المستقبلية منها أو للكشف عن ظواهر ما يحدث اليوم أو ما حدث في الماضي. من جهة أخرى أحاول استثمار كل خبرتي في الدراسة والعيش، سواء هنا أو في أوروبا، من أجل تطوير أداة التوصيل. حين أتعامل مع ممثلين عرب أقوم بتزويدهم بأرقى أدوات التوصيل المسرحية، المناهج والطرق، على رغم أنني لا أؤمن كثيراً بالمناهج والطرق الثابتة، أوصل الخبرة الأوروبية التي تعلمتها إلى هذه الأجيال وأتفاعل مع الممثل العربي، لأنني ابن هذا المسرح وابن الذهنية المسرحية الشائعة في المنطقة العربية. أختصر الزمن للممثل بتزويدي إياه بخبرة جاهزة، وبما يحتاجه المسرح العربي اليوم. فحين نقدم أعمالاً في الوطن العربي ونقوم بعرضها لاحقاً في أوروبا نجد أن المشاهد الأوروبي ينظر بدهشة إلى ما توصلنا إليه، من رقي إخراجي وأدوات متطورة.

عندما منحت مساحة أوسع للعمل بدأت أنظر إلى فعل المشاهدة على أنه فعل إبداعي، واكتشفت أن هناك مبدعين يبعدون عني باللغة والمفهوم، رحت أنظر إلى أعمالهم وكأنها هي ما أتمنى أن أقوم به. شعرت أن مهمة تقديم هذا الخزين الذي امتلكه إلى الممثل، والشجاعة في التصدي لكل الظواهر المسرحية ورفض الثبات، صارت من أولويات العمل المسرحي، فالاستكانة للشائع تقتل روحية الابتكار عند المشاهد والممثل. الورشات تساعد الممثلين على النظر إلى قابلياتهم ومواهبهم نظرة ثقة، باعتبار أنهم يدركون موهبتهم من خلال العمل وليس أنهم مشاهدون ومعتادون فقط. لا أستطيع إلا أن أرى الجمال المطلق في دواخل الممثلين العرب، واكتشفت أن كثيراً من الممثلين الذين يملكون الإرادة الحقيقية يمكن أن يحملوا شعلة التطور للمسرح في البلدان العربية ◆

> على المسرح ألا يواصل معرفة مجردة، بل يجب أن يتحول إلى الحس. أن يمنح المشاهد تجربة حسية تجعله إنسانا فردا!! الناس تأتي إلى المسرح جماعات لكنهم يخرجون أفرادا

المخرج كريم دكروب

لكل فنان عالمه الجميل الذي يحلم به، ويمضي في رحلة الحياة جاهدا من أجل تحقيقه. ولكريم دكروب دماه التي تنطق بالمكتوب على الورق وتتألق بالألوان الحية وتتراقص مع النغمات. من خلال مسرح الدمى يستطيع كريم أن يجسد المستحيل بتصغير أكبر الكائنات وتكبير أصغرها، واختصار المسافات وتحريك كل ما هو جامد.. «المستحيل هو السر الذي يجمع فناني الدمى في الأرض، إنه قطعة الحلوى التي نمسكها فتتحول إلى طائرة تنقلنا إلى بلد نجتمع فيه، فننتج قطعا أخرى من الحلوى مصنوعة من أشياء لا قيمة لها يرميها الناس الآخرون». حول عالمه المسرحي الخاص كان لنا معه هذا الحوار..

بسمة الخطيب - لبنان

أحب الدمى فأسس لها مسرحاً خاصاً

الفنان كريم دكروب: أحلم بمسرح دمى للكبار

معظم الفنانين يقولون إنهم لم يختاروا الفن، بل هو الذي اختارهم. وأنت ماذا تقول؟

أقول إن فكرة ولوج عالم الدمى لم تولد مصادفة فقد شاركت في طفولتي في نشاطات النادي الثقافي العربي لمسرح الدمى، وعشقت هذا المسرح ثم تخصصت فيه وأسست فرقة خاصة وأصبو إلى تحقيق المزيد.

ما الذي جذبك إلى هذا الفن دون سواه؟

ما جذبني إليه هو الطفولة التي يتميز بها فن الدمى، ففن الدمى الذي ابتدأ في العالم مع جمهور الكبار يشبه أول نمط من أنماط اللعب عند الصغار. عندما يبدأ الطفل يكتشف عالمه يقوم بتغيير وظائف الأشياء فيجعل من الهاتف سيارة ومن «الطابة» شمسا. يتكلم مع الأشياء ويحركها على أنها صديقاته. هذا ما يعرف بتغيير الوظائف، وهذا هو مسرح الدمى. الطفل الذي داخلي هو الذي جذبني إلى فن الدمى ومازال حتى اليوم يؤثر في أعمالي ورؤيتي المسرحية.

قلت إن فن الدمى كان للكبار في بداياته، فمتى صار للصغار؟ وهل هو اليوم حكر عليهم؟

في تاريخ المسرح كانت البدايات مع الدمى وفقا للطقوس المختلفة، وفي القرن العشرين فقط تحول هذا الفن إلى الأطفال، ولكنه ليس حكرا عليهم ففي الغرب تقدم مسرحيات عالمية لكبار المؤلفين ويتابعها بشغف النقاد والجمهور.

لقد تأثرت بالمسرح الغربي... فما هوية مسرحك؟

عربي لبناني تأثرت بالتجربة الروسية لأنني درست في روسيا، أكاديمية بترسبورغ للفنون المسرحية كذلك اطلعت على المسارح العالمية، ولكن تبقى هوية مسرحي محلية، والدليل ان مشروعي للتخرج في الأكاديمية كان مسرحية «كليلة ودمنة» من التراث الشرقي. منذ ذلك الوقت عرفت أن الإنسان العربي إذا عرض في الخارج تراثه وهويته فإنه يحظى بالاحترام والتقدير أكثر، وعند حضوري إلى لبنان قدمت أعمالا من بيئتي.

أنت اليوم صاحب مؤسسة مسرح الدمى اللبناني فماذا عن هذه المؤسسة؟ وما مميزاتها؟

البداية كانت مع مسرحية «الطنبوري لابس حافي» للفرقة اللبنانية للدمى وقد نشأت هذه الفرقة برعاية المركز الثقافي الروسي، وأنا أعتبر نفسي مدينا للمركز لأنه الذي أوفدني للتخصص في روسيا. لم يكن لهذه الفرقة هيئة رسمية ولكنها قدمت أعمالا جيدة وكنت أحد أعضائها.

عام ١٩٩٦ انطلقت مؤسسة مسرح الدمى اللبناني التي أنا مديرها العام وصاحبها وهي ذات صفة قانونية ومرخصة رسميا، وما يميزها أنها تعمل في إطار «الريبرتوار» أي أن عروضها متواصلة ودورية، فمنذ تأسيسها لم نقدم مسرحية ثم نوقفها، مثلا مسرحية «شتي يا دنيا صيصان» وهي أول أعمال المؤسسة لم ينقطع عرضها حتى اليوم.

بعد خمس سنوات لم يختلف عرض المسرحية فلماذا؟

لا، بل اختلف فنحن نضيف ونحذف ونحسن من عرض إلى آخر بما يتناسب مع الجمهور ومع رؤيتنا لمسرح الدمى ودوره.

ماذا عن مراحل تطور الفرقة ككل؟

- تطورت الفرقة بشكل عام، نالت جوائز وزادت عروضها، كبر جمهورها، صار لها اسم بارز في لبنان. عام ١٩٩٧ نظمت مهرجانا محليا لمسرح الدمى تكرر عام ١٩٩٨. الخطوة الأهم كانت عام ١٩٩٩ عندما نظمنا مهرجان البحر المتوسط الأول لمسرح الدمى بتمويل من الاتحاد الأوروبي ووزارة الثقافة اللبنانية، والعام ٢٠٠١ شهد المهرجان الثاني للبحر المتوسط.

من أعضاء المؤسسة؟

هناك شقان: الأول هو الشق التشكيلي والثاني التمثيلي.

بالنسبة للأول فهو مجموعة الأشخاص الذين يعدون العمل المسرحي من ديكور ودمى وسينوغرافيا، وعلى رأس هؤلاء وليد دكروب (أخي)، وهو متخصص في سينوغرافيا مسرح الدمى في روسيا أيضا. وهناك فدى (زوجتي) وهي مهندسة ديكور، كما أنها تهتم بتصميم أزياء الدمى والممثلين، وأمي وزوجة أخي كاتيا وهي خريجة المعهد نفسه.. لدينا مشغل في جنوب لبنان حيث بيت العائلة، نجتمع فيه خلال أشهر الصيف الثلاثة ونحضر لمسرحيتنا القادمة في جو من الهدوء والراحة النفسية، لأن عملنا في حاجة إلى التركيز والدقة. أما عن الممثلين فبعضهم أعضاء دائمون مثل رشاد زعيتر وابراهيم أبو خليل والبعض الآخر غير دائمين.

هل يساعدك العمل مع أخيك أو زوجتك أكثر من غيرهما؟

بالطبع العمل العائلي هذا مهم وفعال، ولكن ليس هو السبب الوحيد. بالنسبة لوليد مثلا العمل معه مريح جدا، ليس فقط لأنه أخي بل لأننا درسنا في المعهد نفسه ولدينا القناعات الفنية نفسها، كما أن لغتنا وذاكرتنا البصرية مشتركة وأهدافنا واحدة. يفهم كل منا الآخر ويكمله.

كونك الأخ الأكبر لوليد... هل أثرت في اختياره لهذا المجال؟

ربما، قبل تخصصه كان وليد يشاركني في العمل وقد أحبه وعندما كان يبحث عن مجال للتخصص الجامعي كنت أنا قد تخرجت فنصحته بالتخصص في السينوغرافيا وقد فعل.

هل من مؤهلات خاصة لممثل الدمى؟

نعم، بداية يجب أن يكون ممثلا جيدا، يملك تقنية تحريك الدمى وليونة عالية، والأهم أن يقدر على أن ينسى نفسه لمصلحة الدمية التي يحركها، فالممثل العادي يمثل بشكله، أما هو فعليه التمثيل بالدمية ولا ينجح الكثيرون في هذا الذي من شروطه الأساسية أن يحب الدمية ويحب الأطفال ويقدر أن يتعامل معهم ويتفهمهم. فأنا أعلم تلاميذي التقنيات ولكن البعض يبرع في تنفيذها أكثر من غيره.

هل هناك إقبال على احتراف هذا النوع من المسرح؟

عدد المحترفين يتزايد تدريجيا، كما أن الاحتراف موجود منذ فترة وهو شيء جديد في لبنان، فرشاد زعيتر محترف دمى ولديه خبرة سنوات، شارك في كل مسرحيات مؤسستنا، وهو الآن في الإمارات العربية المتحدة لمدة سنتين يعمل في تحريك الدمى في تلفزيون أبو ظبي وسيعود إلى المؤسسة ليشارك في العروض القادمة.

كيف تختار النص؟

ليس لدي قائمة بالمواصفات ولكن هناك شرطان أساسيان هما العمق والخيال. يجب ألا يكون النص مسطحا ساذجا بل يجب أن يحتوي على فكرة كبيرة ولا أقصد هنا الرسالة الموجهة أو الموعظة المباشرة، لأن الطفل بطبيعته يكره الأوامر، وإذا تكررت عليه في البيت والمسرح والمدرسة سينفر منها ويقوم بعكسها. في مسرحنا نلجأ إلى مخاطبة الطفل والتحاور معه لا وعظه وتوجيهه، ونتطرق إلى مواضيع حساسة ومهمة تحفزه على التفكير والتأمل واستخدام خياله بشكل صحيح مما يؤدي إلى تحسين سلوكه والارتقاء بذوقه. لذلك فإن معظم مواضيعنا هي من بيئة الطفل ومما يشغله ويهمه. بالنسبة إلى الخيال: أهمية فن الدمى أن كل ما نتخيله يمكننا تحقيقه والطفل يتقبل الخيال لأنه يعيش فيه. ونحن نراعي أن نجسد له أشياء خيالية قريبة من خياله هو، إذ لا يمكنني أن أجسد له درب التبانة في دمية، ولكن يمكنني تجسيد القمر والنجوم والأرض.. كما أننا ننطلق من بيئة ما إلى أبعد حدود الخيال، ففي مسرحية (شوحلو يا قمر) تبدأ القصة في بيت الطفلة عبلة التي تحتفل مع أهلها وأصدقائها بعيدها السابع، ثم ترسل عبلة دميتها إلى القمر لتجلب لها سنها بعد أن تتحاور مع الوسادة والخزانة.. وهناك شيء مهم أيضا في النص هو إثارة دهشة الطفل، وبرأيي أن الدهشة أهم شيء عند الطفل فلولاها يفقد طفولته.

الملاحظ أنك لا ترتبط بكاتب واحد بل تفضل التنويع، فما السبب؟

أتعمد التنويع لأنني بطبيعتي لا أحب التكرار ولا أحب أن أكرر نفسي، كما أن مشكلة النص مشكلة عربية. في العالم العربي هناك بحث دائم ومضن عن نص جيد للأطفال وهو للأسف نادر. بالنسبة لي أشارك الكاتب، أحيانا أضع القصة وأترك له صياغتها كما حدث في (يللا ينام مرجان)، أما الصيصان فقد كتبتها مع رولا

مسرحية «يللا ينام مرجان»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بروش كذلك (شوحلو ياقمر) مع نعمة نعمة.

لماذا لا تكتب النص منفردا؟

ليس لدي إحساس بأنني قد أنجح وحدي. ولكني أتدخل في كل النصوص وأترك المجال لباقي أعضاء الفرقة أن يقترحوا ما يجدونه مناسبا، ففي (متل النمل) التي وضع قصتها وكتبها الشاعر حسن عبدالله كانت لي بعض التعديلات، كذلك لأحمد قعبور وأخي وليد. نحن نعدل بعد كتابة النص وفي أثناء البروفات وبعد عدة عروض أيضا.. هذا فن طيع مما يجعله ممتعا.

بالوصول إلى الألحان والموسيقى يساهم أحمد قعبور أكثر من غيره في وضعها، لماذا هو بالذات؟

لقد عملت مع أكثر من موسيقي لكن لأحمد قعبور بصمة خاصة والسبب أنه وقبل أن يكون موسيقيا هو مسرحي وممثل جيد ولديه فكر إخراجي كما أنه، وهذا الأهم، فنان شعبي قريب من الناس، لغته لغتهم، لذلك تصل ألحانه إليهم بسرعة. لقعبور تجربة سابقة مع مسرح الدمى ومع فرقة السنابل التي تأثرت بها في طفولتي وكانت في رأيي أفضل فرقة لبنانية وقد تأثرنا أنا وقعبور بمؤسسها غازي مكداشي. هذه التجربة أغنت جملته الموسيقية وقربتنا أكثر.

هل هذا سر نجاحكما؟

ليس هذا فقط إذ إن هناك شيئا مهما مشتركا بيننا وهو الذي يساهم في نجاح أعمالنا معا وهو أننا نتفق على عدم استسهال عقل الطفل والاستخفاف بقدراته الذهنية والخيالية.. عندما يلحن أحمد للأطفال يعطي الجملة الموسيقية حقها الكامل وكأنه يعمل للكبار، ولهذا يسر الكبار بالعمل كما الصغار لأن من شروط النجاح في مسرح الطفل أن ينال إعجاب الكبار وتقديرهم لأنه عمل إنساني. أما التعامل بسذاجة مع الطفل فهو أمر مكروه منا.

أنت تتعمد التعمق، إلى أي حد يمكن أن تبالغ في صعوبة النص أو العمل ككل؟

ليس المطلوب أن يفهم الطفل كل شيء كما أن هذا يعود إلى عمره ولكنه يخزن ما يراه ويسمعه وقد يسترجعه يوما ما وقد يسأل ويستفسر وهذا هدفنا. نبتعد عن التلقين ونعتمد على ذاكرة ومخيلة الطفل. فمثلا تطعيم مسرحية «متل النمل» بجمل من أغاني السيدة فيروز ليس على سبيل المصادفة، لقد تعمدنا أن يسمع الطفل هذه الجمل كي يدرك أن هناك فنا أصيلا وجميلا في لبنان مختلفا عما يسمعه من تفاهات وتقاليع.

لكل مسرح تقنياته، ماذا عن تقنياتكم؟ وما الذي يميزها؟

ما يميزنا أننا لا نقلد أحدا. إن دمانا لا تشبه دمى الآخرين، وهذا ما يجذب الانتباه إليها والسبب أننا نصنع كل شيء بأيدينا. نستخدم أشياء لا تخطر على بال أحد، نحن بالأحرى نقوم بإعادة تصنيع الأشياء. لكل مسرحية حلولها وكل حل نبتكره مما حولنا.

أين موقع هذه التقنية بالنسبة إلى التقنيات الأوروبية والدولية؟

هناك فرق، لكل ميزاته وأسلوبه ونحن فناني الدمى عندما نجتمع في المهرجانات نتعرف على أعمال كل منا ونعرض تقنياتنا. كل دمية هي اختراع بكل ما للكلمة من معنى.

لماذا تعد مهرجان البحر المتوسط خطوة مهمة جدا؟

لأنه ينشط حركة المسرح، وقد شاركت فيه تسع دول من أوروبا ومن حوض المتوسط وعرضت ما يقارب أربعين عرضا مسرحيا، إضافة إلى ورشات عمل موجهة إلى طلاب مسرح الدمى. والدليل على بلوغ المهرجان هدفه أن ما يزيد على عشرة آلاف شخص حضروا المهرجان وخمسين شخصا

شخصيات من التراث الشعبي

واكبونا في فعاليات المهرجان، وهم من الطلاب بعد أن كان عدد المهتمين من ثلاث سنوات يعد على أصابع اليد. لقد تابع هؤلاء الطلاب باهتمام ورشات العمل والعروض وتعرفوا على خلاصة التجارب الدولية وهم جيل المستقبل.. الجيل الذي سيطور مسرح الدمى ويواكب نهضته القادمة. لهذا المهرجان صفته الدورية ونحن نطمح إلى تطويره وزيادة عدد الدول المشاركة. وهناك شيء طريف في قصة هذا المهرجان فقد تعرفت منذ حوالى عشر سنوات الى الفنان الإسباني رامباو في أحد المهرجانات في فرنسا ووعدته أنني سأقيم مهرجانا للدمى في لبنان وسأدعوه إليه. وعندما أتى رامباو إلى بيروت للمشاركة في المهرجان ذكّرني بهذا الوعد الذي كنت قد نسيته.

انت تدرس مادة مسرح الدمى في أكثر من معهد وجامعة... ماذا تخبرنا عن تجربة التعليم؟

منذ العام ١٩٩٦ أدرس في الجامعة اللبنانية - كلية التربية - قسم التربية المسرحية، مواد: فن الدمى، طرائق تدريس التمثيل والتعبير الصوتي، كذلك درست مادة مسرح الدمى في دار المعلمين وفي مديرية التعليم المهني، الآن هناك جامعتان غير الجامعة اللبنانية على وشك إدخال مادة مسرح الدمى إلى برامجها وسأشارك في التعليم فيها.

ماذا أفادتك هذه التجربة؟

التدريس يعمق تجربتي ويزيد خبرتي، كما أنني استفيد من تلامذتي وأستعين بهم في أعمالي المسرحية، فأنا أعلمهم وادربهم وأختار منهم أبطالي، ما يساعدني أنهم يفهمون طريقة عملي ورؤيتي وأنا بدوري أتفهم لقدراتهم.

شهد عاما ٩٧ و٩٨ حصول مسرحيتي «الصيصان» و«مرجان» على جائزتين ذهبيتين في مهرجان القاهرة للتلفزيون... ماذا كان وقع هذين الحدثين عليك؟

كان شيئا رائعا معنويا وأعطاني زخما للاستمرار، وتبقى القيمة المعنوية هي الأهم كما أنني أكترث بالإنجازات أكثر من الجوائز.

هل هذا يعني أنك لا تطمح إلى جائزة معينة؟

لا، ليس إلى جائزة بل إلى أكبر منها إلى حلم كبير أسعى إلى تحقيقه. وهو تأسيس مسرح خاص للدمى في لبنان، مبنى خاص مجهز بمركز توثيقي ومركز لإعداد مسرحيين متخصصين في الدمى يدرس فيه أكاديميون ومسرحيون محترفون.

ماذا عن حلم تأسيس مسرح دمى للكبار... هل تغاضيت عنه؟

لا، أنا أحاول تنفيذه مع تلامذتي في الجامعة، إذ نعد مسرحية لشكسبير.

ولكن كيف ستتعامل مع شكسبير؟ وكيف ستقدمه؟

في الحقيقة شكسبير يخيفني لأن نصوصه مهمة جدا وعميقة وشخصياته مركبة، إضافة إلى أنني ومن خلال شكسبير أسعى إلى تمرير رؤيتي الخاصة ورسالتي وهنا الصعوبة.

كان للمسرح الجوال الذي شاركت فيه أهداف نفسية ووطنية، فما هذه الأهداف؟

قبل العام ١٩٩٦ كنت أسأل نفسي: ما أهمية فن الدمى في المجتمع؟ وكنت أخاف أن يتحول فننا هذا إلى فن نخبوي ويظل حكرا على جمهور معين. مع المسرح الجوال وجدت الإجابة من خلال عملي مع اليونيسيف في مشروع يهدف إلى التخفيف من وطأة الضغوط النفسية على أطفال الجنوب بالتحديد، بالتعاون مع أطباء نفسيين. جلنا على مائة ضيعة في الجنوب وقرى المواجهة، عرضنا في أماكن لا تمت إلى المسرح بصلة كساحة ضيعة مثلا أو ملعب مدرسة، هذا حفزنا للبحث عن وسائل تعبير جديدة في غياب الإضاءة والمؤثرات الأخرى، وأهم ما في الأمر أن الجمهور لم ير مسرحا في حياته وكانت تجربة فريدة مع جمهور فريد. لم يكن المسرح من أجل المسرح بل من أجل أهداف وطنية وإنسانية.

هل حققتم أهدافكم أو بعضا منها؟

كان لهذا المشروع هدفان أساسيان أولهما، الترفيه والتخفيف من وطأة الاحتلال والقهر على عقول ونفسيات الصغار، إضافة إلى هدف آخر هو رصد الحالة النفسية لأطفال الجنوب، ترافق مع دراسات خلال وبعد العروض، وفي أثناء المسرحيات كنا نتحاور مع الصغار ونشركهم معنا... نفسح لهم في المجال لتنفيس ما يكبتونه. وقد تبين من خلال الدراسات أن ما يقارب النصف من الأطفال هم في وضع نفسي متقلب ومتوتر وفي حاجة إلى متابعة.مشروعنا مع اليونيسيف مستمر منذ خمس سنوات، والجديد الذي نحضر له معا هو نقل فكرة اتفاقية حقوق الطفل إلى الأطفال من خلال مسرح الدمى، وكنا في مسرحية الصيصان قد تكلمنا عن هذا الموضوع وقد نالت المسرحية رضى واستحسان الكبار والصغار، وما يميزها أنها شعبية جدا وتقوم على التحاور مع الجمهور ومشاركته في التمثيل.

هل هي أحب مسرحياتك إليك؟

لا، أحب مسرحياتي إليّ «يللا ينام مرجان» وقد بدأت أكتبها وأنا بعد في روسيا بعد أن أنهيت كتابة كليلة ودمنة. استمررت في كتابتها أربع سنوات هي أكثر مسرحية تطلبت جهدا ووقتا، وهي اليوم أكثر مسرحية مطلوبة، وبسببها نسافر إلى الخارج، وهي مستوحاة من قصص «ألف ليلة وليلة»، فيها الأجواء الشرقية الشعبية التراثية. لا أستطيع أن أصفها بكلمات، هي عمل لا يشبه أي عمل آخر.

قبل أن ننتقل إلى الساحة الدولية أريد أن أذكرك بجملة قلتها عام ١٩٩٥ وهي أن مسرح الدمى غير معترف به في لبنان... بعد ٧ سنوات ما واقع مسرح الدمى؟

يمكنني الآن وبكل ثقة أن أقول إنه صار فنًا معترفا به، لديه جمهور، يهتم به النقاد وتعطيه الصحافة حيزا جيدا، حتى أننا نحتل أحيانا نصف الصفحات الثقافية وهذا مشجع.

أنت عضو في الاتحاد المسرحي العالمي لمسرح الدمى الموجود في باريس... ما وظيفة هذا الاتحاد؟

الاتحاد أو الـ unima له عدة أهداف منها لمّ شمل فناني الدمى في العالم، تعزيز علاقة هذا الفن بالفنون الأخرى والحفاظ على الفنون الشعبية لكل بلد وإبرازها، والخطوة الأهم التي يتم التحضير لها منذ عشر سنوات في الاتحاد هي تأليف موسوعة عن فن الدمى. يعقد الاتحاد المؤتمرات والمهرجانات الدورية وتكون مناسبة لكل فناني الدمى أن يلتقوا ويتحاوروا. بالمناسبة فنانو الدمى قلائل وهم بشكل ما عائلة واحدة صغيرة ومبدعة. هناك سر خفي يجمعنا هو أننا نمتلك مشاعر واحدة وصفة مشتركة هي تحويل شيء لا قيمة له إلى شيء قيم، لذلك الدمية هي أغلى ما عندنا.

لماذا أنتم قلائل؟

لأن فن الدمى من أصعب الفنون، يحتاج إلى تضحية، فالممثل يضحي بالاستغناء عن شخصيته من أجل الدمية ويضحي بحب الظهور لأن دميته هي النجمة الحقيقية، كما أن المتعامل مع الأطفال لابد من أن يملك القدرة على التعامل معهم وإقناعهم، إضافة إلى حسن الابتكار والاختراع.

كيف هو الوجود العربي في هذا الاتحاد؟

في الوقت الحاضر لا وجود لأي دولة عربية غير لبنان. سمعت أن الفنان المصري صلاح السقا كان يشارك في مهرجانات الـ unima وهو مخرج مسرح العرائس في القاهرة، وهذا المسرح قديم ولكن الآن لم يعد يشارك.

قدمت هذه الفرقة مسرحية «الليلة الكبيرة» وكانت رائعة، بل من أهم مسرحيات الدمى حتى اليوم، كتب النص الشاعر صلاح جاهين ووضع الألحان سيد مكاوي وأخرجها السقا. تميزت المسرحية بشعبيتها وبأنها من صميم البيئة المصرية، ولكن التجربة لم تتكرر بالزخم نفسه.

قدمت فرقتك عددا من أعمالها في دولة الكويت... فكيف كانت الزيارة؟

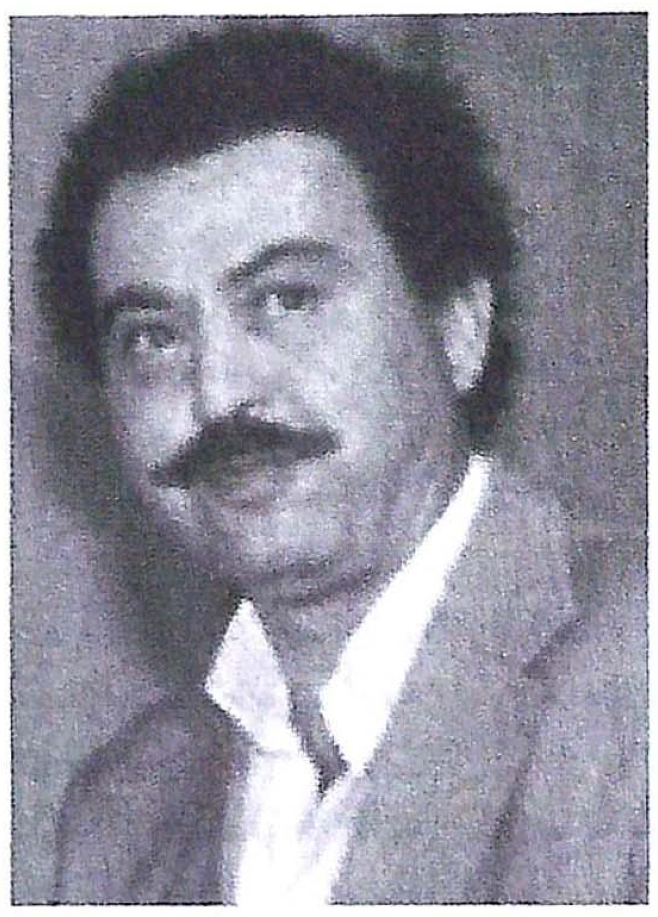
كانت زيارة رائعة. استقبلتنا الكويت بالترحيب وأكرمت وفادتنا كما أن العروض لاقت إقبالا واستحسانا وكتب عنها في الصحافة. في الحقيقة إن هذه الزيارة أثارت مشاعر التفاؤل والفرح لدى أعضاء المؤسسة.

كيف ترى مستقبل الدمى في العالم العربي؟

- للأسف ليس له حتى اليوم المكانة التي يستحقها. هناك بعض الاهتمام في تونس والأردن، وسابقا كان لمصر تجربة جيدة ولكن أنا متفائل، أرجو أن ينهض هذا الفن قريبا وسيكون انتصارا للثقافة الشعبية.

ونحن نرجو هذا أيضا ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


عبدالقادر علولة

عندما امتدت يد الإرهاب لتغتاله في العاشر من مارس عام ١٩٩٤، لم تكن تعلم أنها تكتب بمداد الدم وثيقة تخليده كأحد مثقفي هذه الأمة المجاهدين من أجل خروجها من كهف حقدهم الذي أجبروها على الانزواء فيه. لم تكن تعلم اليد السوداء أنها قتلت جسدا وأبقت على نتاجاته الإبداعية روحا ترفرف بجناحي الموهبة والفكر الجاد، لاعنة كل طيور الظلام في كل بقعة من بقاع هذا الوطن.

د. مخلوف بوكروح - الجزائر

تجربة فريدة ذات ملامح خاصة

قراءة في مسرح عبدالقادر علولة

عبدالقادر علولة كاتب ومخرج وممثل مسرحي من مواليد ١٩٣٩ بمدينة الغزوات بالغرب الجزائري، أحب المسرح منذ شبابه، التحق في ١٩٥٦ بفرقة الشباب المسرحي، انضم بعد الاستقلال إلى مؤسسة المسرح الوطني الجزائري، حيث شارك في مجموعة من الأعمال المسرحية ممثلا ومخرجا، وأخرج أول مسرحية للمسرح المحترف في عام ١٩٦٤ بعنوان «الغولة» للكاتب رويشد. وبعد تعامله مع نصوص مختلفة أداء وإخراجا دخل مرحلة جديدة في حياته الفنية، حيث بدأ التأليف المسرحي، وكانت البداية بمسرحية «الخبرة» في ١٩٦٧، و«العلق» في ١٩٦٩، و«حمق سليم» في ١٩٧٢، و«حمام ربي» في ١٩٧٥، و«الأقوال» في ١٩٨٠، و«الأجواد» في ١٩٨٥، و«اللثام» في ١٩٨٧. أما في ميدان الإخراج فقد أخرج علولة مجموعة من الأعمال المسرحية الجزائرية والعربية والعالمية، نذكر منها: «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، و«الكلاب» لتوم برون، و«أرلوكين خادم سيدين» لجولدوني. كما أدى مجموعة من الأدوار البطولية.

وهو منشط ثقافي له حضور متميز في الساحة الفنية الجزائرية والعربية، حيث أسهم إلى جانب نشاطه الأساسي في المسرح، في السينما والتلفزيون والإذاعة، وأدار مؤسستين مسرحيتين هما: المسرح الجهوي لمدينة وهران في ١٩٧٢، والمسرح الوطني الجزائري في ١٩٧٦، وأنشأ فرقة مسرحية حرة «تعاونية أول ماي». وفي الوقت الذي كان يراجع فيه تجربته ويسعى إلى تقويمها اغتيل على يد الإرهاب فسقط يوم ١٠ مارس ١٩٩٤ بمدينة وهران، تاركا وراءه تجربة مسرحية جديرة بالاهتمام والدراسة.

وقد أغنى علولة تجربته في مجالي الكتابة والإخراج بخروج أعماله إلى الأرياف والقرى النائية. مكنته هذه التجربة من الاطلاع على الأشكال التعبيرية الشعبية، واهتدى في النهاية إلى أسلوب الحلقة والراوي والقوال، وجاءت ثلاثية: (الأقوال، الأجواد، اللثام) لتترجم رؤيته للمسرح الشعبي القائم على التراث والشكل الذي يعتمد على قول الفعل وسرده، وليس تصوير الفعل وتجسيده. وهكذا يتخلى علولة عن المسرح الكلاسيكي. الأوروبي. الذي تعلمه ومارسه لفترة طويلة ليخوض تجربة جديدة، فيعود إلى الذاكرة الجماعية وإلى الأشكال التي يزخر بها التراث الوطني والتي حاول الاستعمار الفرنسي طمسها مثلما حدث مع لعبة «الكراكوز» التي صدر بشأنها في ١٨٣٤ مرسوم يقضي بمنعها. ويجب التذكير هنا بأن المستعمر الفرنسي عندما دخل إلى الجزائر في القرن التاسع عشر لم يكتف بتشويه الثقافة الوطنية، بل عمد إلى تشييد مسارح لإمتاع جنوده، وقدم على خشباتها مسرحيات أوروبية من حيث الشكل والمحتوى.

وقد اعتمد عبدالقادر علولة في تجربته الأخيرة على السرد موظفا شخصية القوال، وهو الشاعر الجوال الذي يحكي الأخبار، ويروي القصص البطولية والسير الشعبية، ويستعمل الذكر والإنشاد والشعر...

والواقع أن الاعتماد على تقنية السرد ليست طريقة جديدة في المسرح، فقد وظفها الكثير من الكتاب غير الأوروبيين، حيث يعد الراوي في ثقافة هذه الشعوب واحدا من أكثر الشخصيات المستعملة في التعبير الفني الذي يعتمد على الأشكال الشعبية. أما في مجال أشكال التواصل التقليدية، فتمثل رواية القصص طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح، ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال، ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية. علما أن المجتمعات التي تعاني الأمية، كان يتم حفظ التاريخ من خلال الراوي الذي كان يشغل مكانة متميزة في الحفاظ على ثقافة الجماعة ودعمها. وكان الراوي يروي القصص والحكايات في صيغة تجعل المتفرج يتفاعل مع الأحداث. وفي هذا الصدد يميز إيميل بنفينيست بين الحكي والتأريخ الغربي في ضوء مفهومين وهما: الإنشاء discours وحكاية التاريخ Histoire ، ويرى أن التاريخ المكتوب باعتباره شكلا من أشكال حكاية التاريخ يتجنب التفاصيل التأويلية ويجرد السردية من أي سياق تلفظي، كما يسعى إلى الإيحاء بأن المعنى ثابت في اللغة. على النقيض من ذلك فإن الحكي الذي يشبه الإنشاء يؤكد دور المشارك في الحوار والسياق الخاص للفظ اللغوي، وهو ما يتمخض عن خلق معان متغيرة وغير ثابتة. وعلى اعتبار أن الراوي يكون واعيا بالجمهور وبوضعه باعتباره مصدرا للترفيه والتسلية، فإنه يقوم بمراجعة التاريخ من خلال كل عرض، وذلك بأن يجعل الماضي يخاطب الحاضر.

ولما كانت تجربة علولة غنية في التأليف والإخراج والتمثيل وإدارة المشروع المسرحي، فإننا سنركز على تجربته الأخيرة في مجال الكتابة الدرامية الرامية إلى البحث عن نموذج مسرحي أصيل ومتميز. ونتوقف عند ثلاثيته: «الأقوال، الأجواد واللثام».

تتضمن مسرحية «الأقوال» ثلاث حكايات: قدور السواق وصديقه غشام ولد الداود وابنه وزينوبة بنت بوزيان العساس. قدور العامل البسيط يثور على الفوضى السائدة في المؤسسة، فيقدم استقالته تغذيه الرغبة في تغيير الوضعية التي تعيشها المؤسسة، ويبرئ ذمته عن طريق كشف دسائس المدير من خلال وثيقة الاستقالة، وعلى الرغم من إصرار المدير على تهدئة قدور وحثه على التراجع عن الاستقالة، محاولا إغراءه ببعض المنافع والمزايا، إلا أن قدور يرفض ويواصل احتجاجه على الفساد الذي يعم المؤسسة.

أما حكاية غشام ولد الداود فتدور حول توقيفه الاضطراري عن العمل لأسباب مرضية، فيروي قصة حياته لولده الأكبر مسعود حاثا إياه على ضرورة تحمل المسؤولية التي ضحى من أجلها الآباء، مؤكدا قيمة العمل «... نعم يا وليدي، عند الشعب الكرامة والشرف هما الخدمة... العامل اللي يضيع خدمته يضيع شرفه». ويواصل نصحه لولده محاولا إشعاره بالإرث المعنوي الملقى على عاتقه قائلا: «أمك هداتلك الخاتم وطالبة منك باش تكون سيرتك وسلوكك مع الناس كالذهب... ما تظلم ما تغمض عينيك على الظلم... دير الخاتم في صبعك واعتبر الوصية ليك وإذا درت أولاد خليها في الورث وراك».

أما حكاية زينوبة بنت بوزيان العساس فيتولى القوال مهمة سرد قصتها. زينوبة الطفلة ذات الاثني عشر ربيعا تعاني مرض القلب. تقوم زينوبة بزيارة خالها الجيلالي حيث تكتشف بؤسا وظلما، فتستدرج خالها ليقص عليها هموم الناس. يصف القوال البنت ويقدم لنا نظرتين: الأولى عندما يقول: «غطست في غبينة العمال» الثانية: «بعد ما حكالها خالها ريحت، بكات على هم العمال زال عليها الضر ونعست... في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت وين ما راح تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملت، جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت، عادت مهتمة بنضالهم ما قصرت، مع خالها والعمال أصحابه تمتعت وحوست، كلهم حبوها والبعض رافقوها منين ركبت».

إذا كانت القيم التي حاولت هذه المسرحية إبرازها، تتمحور حول الإقصاء والتهميش ومعاناة العمال، فضلا عن نضالهم في سبيل المحافظة على المؤسسة، فإن الإشارة إلى الهدف السياسي الايديولوجي يبدو واضحا في كثير من المواضع، ويظهر هذا جليا في مخاطبة غشام ولده مسعود قائلا: «نطلب ربي تفيد وطنك عن طريق الاشتراكية».

تتكون مسرحية «الأجواد» من سبع حكايات تدور كلها حول المشاكل اليومية للطبقة العاملة. تتقاسم بطولة هذه الحكايات مجموعة من الشخصيات البسيطة والطيبة، وهذاما يحيل إليه عنوان المسرحية «الأجواد» أي السخاء والجود والكرم.

يجوب علال «الزبال» الشوارع ينظفها من القمامات، وقد مكنه هذا العمل من إدراك واقع الناس وهمومهم. نتعرف على شخصيته من خلال مقطوعة ظل يرددها: «علال الزبال ناشط ماهر في المكناس... حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس... يمر على الشارع الكبير زاهي حواس. باش يمزح بعد الشقاء، يهرب شوية للوسواس».

الربوحي رجل في الستين من العمر ذو شعبية كبيرة، يحترف مهنة الحدادة باحدى ورشات البلدية. يكتشف الحالة المزرية لحديقة الحيوانات التي بدأت في الانقراض، فيقرر إنقاذ الحديقة ويشكل مع زملائه خلية لرعاية الحيوانات. الربوحي الإنسان الشعبي والعامل البسيط الذي يود حل المشاكل وتحمل المصائب، يصفه الكاتب: «كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة... الربوحي لحبيب الأسمر وصل الى درجة عالية من الحنانة وخدمة الأغلبية.. التواضع والقناعة».

يحكي المرسل من خلال فلاش باك خاطف حكاية البناء قدور وحنينه لامرأته وأولاده.

وقد تزامنت عودته مع حدث جنائزي يعيشه بوجدانه.

يقرر عكلي الطباخ تضحية منه وفداء، تقديم هيكله العظمي إلى المختبر المدرسي لغرض الانتفاع به علميا. يتكفل صديقه منور بتأدية المهمة ويشترك في تنشيط حصة دراسية يعدد فيها مناقب عكلي ويعرض جوانب من شخصيته. الصديقان نموذج لتضحية المجتمع العمالي: الأول بجسده والثاني بجهده وتفانيه خدمة للعلم وحبا للوطن.

يحال المنصور إلى التقاعد، تتولد

> إن المتمعن في البناء الدرامي لمسرح عبدالقادر علولة سيجد نفسه يتعامل مع نصوص ملحمية شعرية تتألف من مجموعة من اللوحات المستقلة بعضها عن بعض

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في نفسيته أحاسيس وهواجس فيقيم حوارا غير مباشر مع الآلة. يستعيد ذكرياته العزيزة. يمضي في تعداد معاني الشهامة والكرامة التي تحلى بها، مخاطبا الآلة قائلا: «عرفت بالعمل حولك العز والكرامة... شفت بحداك في المصنع الجهد والشهامة... وجدت في الوحدة القوة الصلبة والهمة».

أما شخصية جلول الفهايمي فهو رجل طيب يؤمن بالعدالة الاجتماعية، ينتقد الوضع القائم على الرشوة واللامبالاة والظلم الاجتماعي، فتؤدي به الوضعية التي آلت إليها المؤسسة إلى التمرد على كل شيء، حتى على نفسه، هذا الأمر يؤدي به إلى حالة جنون. وهنا يمارس الجري ليفر من واقع مزر بحثا عن وضع أفضل يعيش فيه الشرفاء.

وفي الأخير يورد النص حكاية عن سكينة المسكينة التي فُصلت عن العمل في ظرف عصيب، من جهة المرض العضال الذي يهددها وشبح الجوع من جهة أخرى، لكن وقوف العمال إلى جانبها يساعدها في التخفيف من آلامها.

يرسم لنا علولة مجموعة من الشخصيات الطيبة الكريمة، التي تسعى إلى إصلاح الفساد في المجتمع، فما تقوم به شخصية الربوحي مثلا يتعدى مجرد اعتناء عابر بحيوانات، بل نلمس فيه مطالبة خفية بالحرية وحق المشاركة، واصفا هذا السلوك قائلا: «شوف كيف يطالبوا حتى هما بالديموقراطية». وكذلك الشأن بالنسبة لشخصية سكينة التي لم تكن مجرد عاملة، بل كانت مثالا يحتذى به في العمل والتنظيم، ورؤيتها البعيدة ودعوتها إلى الحق والعدالة.

أما مسرحية «اللثام»، فتتطرق إلى قضية استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، مبرزة الجانب الذي يسهر على مصالحه الخاصة، ويقابله في الطرف الآخر الذي يعمل لأجل الثورة على الفساد. وتتكون المسرحية من حكايتين: حكاية جلول العامل الذي يواجه صعوبات، لكنه لايستسلم ويواصل المعركة، وهو متشبع بالمواقف النضالية، يجسدها في تضامنه مع الحركة العمالية. أما الحكاية الثانية فتروي قصة برهوم ولد أيوب الأصرم مذ كان يعمل في الأراضي التابعة للمعمرين وانخراطه في الحركة النقابية، ثم انضمامه بعد الاستقلال إلى مؤسسة وطنية ومساهمته في تطويرها.

البناء الدرامي للنصوص:

إن المتمعن في البناء الدرامي لمسرح عبدالقادر علولة سيلاحظ أن نصوصه تفتقر إلى الوحدة العضوية وتسلسل الأحداث والعقدة والحل كما هي الحال في النصوص الكلاسيكية، ولكنه سيجد نفسه يتعامل مع نصوص ملحمية شعرية تتألف من مجموعة من اللوحات المستقلة بعضها عن بعض. بل

> **أغنى علولة تجربته في مجالي الكتابة والإخراج بخروج أعماله إلى الأرياف والقرى النائية، وقد مكنته هذه التجربة من الاطلاع على الأشكال التعبيرية الشعبية، واهتدى في النهاية إلى أسلوب الحلقة والراوي والقوال**

إننا نجد في كل لوحة بداية ووسطا ونهاية، أي قضية معينة لبطل واحد. وفي هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن بناء درامي بشكل عام لغياب أهم عناصر الحبكة، وحتى عنصر التشويق ليس حاضرا بشكل قوي، فالنصوص وحتى العروض لا تطرح أمام المتفرج تساؤلا حول ماذا سيحدث بعد ذلك؟ بل إننا أمام صراع ساكن يفترضه المؤلف، ولا يوجد في سياق الأحداث مايبرر ذلك.

أما بخصوص المعالجة فجاءت سطحية، فالشخصيات التي اقترحها علولة غير عميقة، فعلى الرغم من الهدف السياسي والايديولوجي المعلن للكاتب، فإن الشخصيات تتصرف من منطلق وجداني تحركها دوافع إنسانية نبيلة. فتضحيتها لا تنبع من التزام أو موقف تجاه قضية معينة بقدر ما هو موقف عاطفي انفعالي نابع من الوسط الذي تعيش فيه، بل إن علولة يقيد شخصياته ويرسم طريقها ولا يترك لها الحرية الكاملة للحركة والنمو حسب ما يقتضيه الموقف.

أما إذا بحثنا في الانتقال من النص إلى العرض فإننا سنلاحظ أن أهم ما يميز عروض علولة هو سلطان النص، زاعما أن الكلمة لها مفعولها السحري على الجمهور أكثر من الفعل والحركة، وأن الذاكرة السمعية لها قوة وظيفية أكثر من الذاكرة التصورية أو البصرية. ويظهر هذا جليا في تعامل المؤلف مع تقسيم المسرحية إلى ثلاثة مشاهد، كل مشهد يتكون من لوحات يتم الفصل بينها، يعرض من خلالها نماذج إنسانية طيبة يضفي عليها صفة النيل والجود، وتحاول هي من فوق الخشبة إرسال خطابها إلى المتلقي يضفي عليها صفة النيل والجود، وتحاول هي من فوق الخشبة إرسال خطابها إلى المتلقي الذي يعيد إنتاجها في مخيلته من خلال مجمل العلاقات التي تميزها وتدل عليها، سواء في العالم الدرامي (سياق العرض) أو العالم الحقيقي (واقع الناس) المتلقي.

ديكور المسرحية ثابت لايتغير يتكون من حواجز معدنية تحدد الفضاء الركحي وترمز الى العوائق، إلى جانب صناديق المشروبات الغازية التي وظفها كإكسسوارات أثناء المشاهد المختلفة. وفي وسط الخشبة توجد منصة دائرية الشكل تستعمل منبرا لإلقاء الخطاب المسرحي. ليست هناك دلالة واضحة للمكان من خلال الديكور، فالركح يمثل أحيانا شارعا غير محدد في مدينة ما، ثم يتحول إلى حديقة حيوانات، طريق عام، منزل، مدرسة، معمل وأخيرا إلى مستشفى، دون دلالة خاصة في الديكور. لكن ما يحدد الفضاء المسرحي هو مفردات العالم الدرامي التي ترد على لسان الراوي والممثلين، ثم بعض التغيرات والإشارات كالصناديق التي تتحول إلى طاولات في القسم والممثلين الذين يؤدون دور حيوانات.

أما بخصوص انتقاء الأزياء فهي متشابهة، حيث نلاحظ الملابس نفسها تخفي الشخصية وتجعلها من دون حدود، فالكل يمثل الشخصية نفسها، ويروي في الشخصية نفسها باستثناء البرنس الذي يستعمل في بعض اللوحات، وقد أضيفت بعض الزخرفة على هذه الملابس، مما أضفى عليها طابع الشاعرية والذوق الفني، كما أن الألوان الزاهية على الخشبة تدل على الحرارة والتفاعل والهدوء.

إذا كانت الموسيقى تستخدم في بعض الحالات وبشكل مجازي في توصيل فكرة أو انفعال ما، فإنها في ذاتها قادرة على توليد معان ثقافية، ذلك أن العلاقات الشفرية التي تنطوي عليها أغنية ما يمكن أن تشكل نظاما خاصا يرتكز على عوامل عدة: منها طبقة الصوت أو النبر والنغمة والإعداد الموسيقي والعلاقات المكانية والحركية التي يكون المؤدي طرفا فيها، ومستويات المعنى التاريخية التي تنطوي عليها كلمات الأغاني. عندما تمتزج الموسيقى بالمسرح تزداد طاقتها الدلالية فضلا عن الإدلال الخاص بها. وتساهم الموسيقى في عملية الإخراج المسرحي كأن تقوم على سبيل المثال بإبراز حالة مزاجية معينة أو خلق مناخ ما، لكن هذه الدلالات غير واضحة في الموسيقى التي وظفها عبدالقادر علولة في مسرحية «الأجواد»، وهذا على الرغم من حسن اختيار المقاطع الموسيقية التراثية، ذات الإيقاع خفيف.

إن أهم ما يميز العرض هو أداء هذه الثلة من الممثلين في هذا النوع من المسرح، حيث يتحول كل ممثل وجسده وصوته وحركاته وملابسه إلى مجموعة علامات تتدخل في إنتاج المعنى. وهنا نسجل الأداء المتميز للممثل الراحل سيراط بومدين الذي تألق في دور جلول الفهايمي. لكن طول العرض الذي استغرق ثلاث ساعات حال دون تحقيق الفعالية المطلوبة، إذ نسجل رتابة بعض المواقف وتكرارها. وكان بإمكان المخرج أن يقفز على بعض الأشياء التي لا تخدم العرض ولا تقلل من أهميته.

إن اختيار لغة يعبر المرء من خلالها عن فنه الدرامي هو في حد ذاته فعل سياسي لا يحدد فقط الوسيط اللغوي لمسرحية ما، وإنما يحدد في كثير من الحالات الجمهور المستهدف أيضا. ويجب التأكيد هنا أن عبدالقادر علولة رفض الكتابة باللغة الفرنسية التي يتقنها جيدا، وكتب بالعامية، ورفض أيضا الشكل المسرحي الأوروبي الأرسطي القائم على الإيهام، وبحث عن أشكال تعبيرية محلية سعيا منه إلى استعادة الحلقة المفقودة والقطيعة مع التراث الوطني. وقد وفق عبدالقادر علولة في التعبير بلغة عامية شاعرية معبرة وخالية من التعبير الأجنبي.

يعكس خطاب النص عند علولة الوجهة السوسيوثقافية لمجتمع السبعينيات والثمانينيات بايديولوجيته وحركيته القائمة على توعية سياسية، وتزكية للخيارات التي كانت مطروحة في هذه الحقبة التاريخية كالتسيير الاشتراكي للمؤسسات ومجانية العلاج الطبي وديموقراطية التعليم والتأميمات. إن خطاب علولة مفعم بالايديولوجية يسيطر عليه الفكر الاشتراكي، يتضح ذلك من خلال دعوته إلى الروح الجماعية. فهو مسرح خطاب بالدرجة الأولى، مسرح نمطي شكلي، حيث نلاحظ تداخل الشخصيات وتكرارها في معظم أعماله، إلى جانب خلو خطاب علولة من المسحة الفلسفية والثراء المعرفي، بل نلاحظ طغيان العنصر العاطفي الذاتي مع الشخصيات التي تمثل الطبقة الكادحة، فضلا عن أن الصنعة الفنية في مسرح علولة تقوم على السرد الذي يكرس الأفعال الكلامية على حساب الكلام الفاعل أو المواقف الدرامية.

أما بخصوص رؤيته الإخراجية، فهي بشكل عام تتوازن مع العلامات النصية، بل هي ترجمة حرفية للنص، وهذا ما جعل عروضه تخضع لسلطة النص. وقد نتج عن هذا الاختيار تحجيم دور الفعل وكبح دلالات العرض أمام ريادة علامات النص.

كما أننا نلاحظ تغلب شخصية المؤلف على شخصية المخرج وتصوراته لبنية العرض، مما انعكس بصورة كبيرة على أداء الممثلين الذين التزموا بالنقل الحرفي للنص. وقد انعكس هذا على شكل ومحتوى العرض، إذ يصعب الحديث عن مسرح الحلقة التي تتطلب المشاركة الفاعلة للمتلقي، ذلك أن التصميم السينوغرافي المعتمد في العرض لم يترجم دلاليا هوية المسرح الاحتفالي الذي يدعو إليه عبدالقادر علولة. علما أن التصميمات المعمارية للمسارح أو الفضاءات المكانية يتم اختيارها لكي تكون مسارح تؤثر على نحو دال في حدث العرض، خصوصا أن المجال المكاني يكاد يكون دائما جانبا أساسيا في السرد.

إن الفصل بين الذات المشاهدة وموضوع المشاهدة، كان أمرا غريبا على المجتمعات غير الغربية التي يقوم المسرح التقليدي فيها على الحدث التشاركي. في هذا الصدد يطرح رول جيبونز فكرة مهمة مفادها «أن المسرح باعتباره تنظيما للناس... يمكنه خلق معماره الخاص في أي مكان». وهذا ما تفتقر إليه تجربة عبدالقادر علولة التي تعتبر رائدة في مجال البحث عن شكل تعبيري مغاير للمسرح الأرسطي، وكتابة درامية قائمة على السرد، لكنها لم تتضمن الإخراج والفضاء المسرحي. وعلى الرغم من ذلك فإن مسرح عبدالقادر علولة يظل مسرح الكلمة الملتزمة المعبرة عن قضايا الناس البسطاء، وليس مسرحا كماليا ولا ترفيهيا ◆

> **يعكس خطاب النص عند علولة الوجهة السوسيوثقافية لمجتمع السبعينيات والثمانينيات وحركته القائمة على توعية سياسية. إنه مفعم بالأيديولوجيا، يسيطر عليه الفكر الاشتراكي**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تفتقر المكتبة الخليجية إلى الكتب المتخصصة في دراسة الحركة المسرحية في دول مجلس التعاون، وإذا استثنينا الكتب التي رصدت واقع المسرح الكويتي البحريني، فإن بقية دول المجلس تفتقر إلى الكتب التي تتحدث عن الحركة المسرحية فيها، توثيقا وتحليلا باستثناء بعض المحاولات الفردية.

ويأتي كتاب «تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي» لمؤلفه د. حبيب غلوم العطار، محاولة لسد هذا النقص، وخطوة جريئة للغوص في هذا البحر الذي ظل لسنوات طويلة يفتقر إلى من يركبه.

الكويت - عبدالمحسن الشمري

بالتطبيق على عشر مسرحيات خليجية

عروض ترصد الواقع وتحمل هموم الوطن

أصدر المؤلف د. حبيب غلوم العطار عام ١٩٩٦ كتابا بعنوان «جهود المخرجين في تأسيس وتطوير الحركة المسرحية في الإمارات»، والكتاب الجديد يضاف إلى جهود المسرحيين في تسليط الضوء على الحركة المسرحية الخليجية، كما انه يُسلط الضوء على دور المخرج الذي ظل بعيدا عن متناول الكتب التي صدرت من قبل.

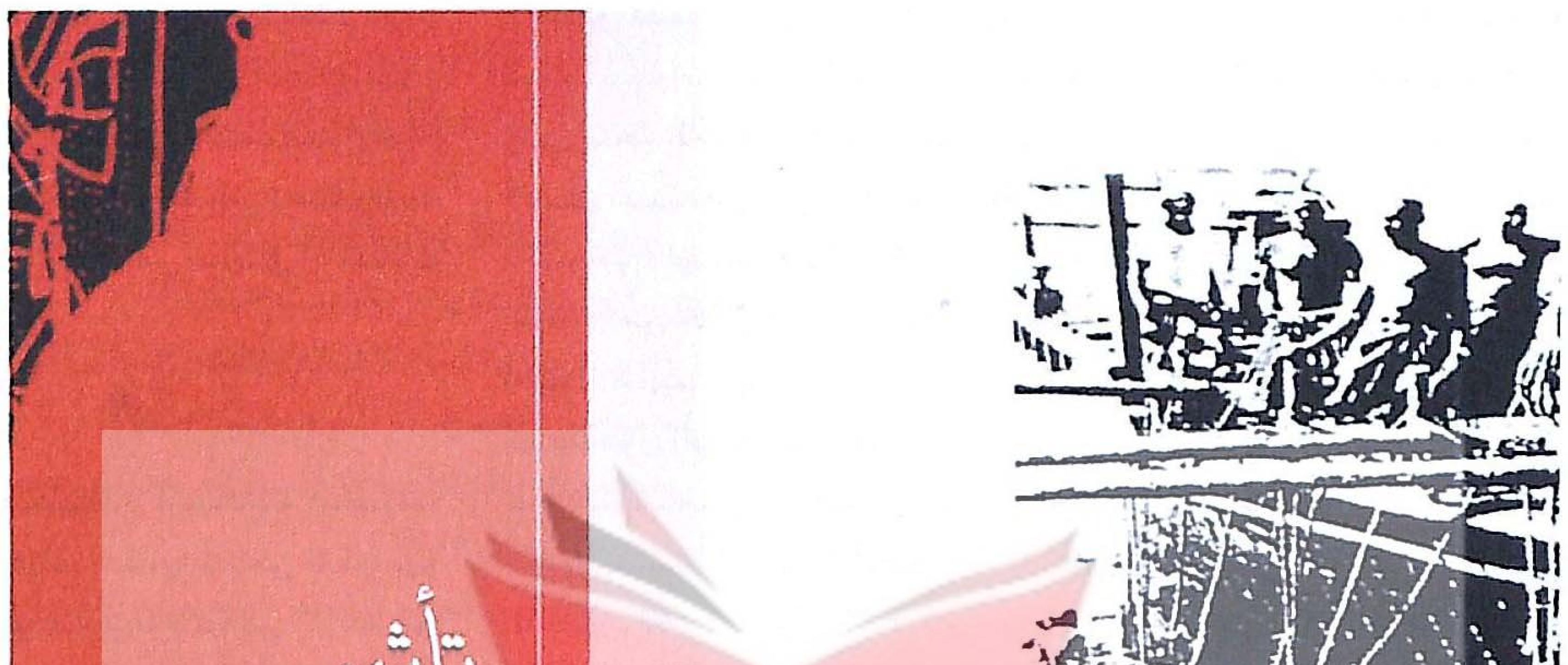
ولم يكتف المؤلف بمصادره من الكتب والدوريات، بل اعتمد على المقابلات الشخصية لسد النقص في مادة الكتاب، وتوفير معلومات إضافية تدعمه، خاصة أن الكتاب اعتمد على البحث العلمي والدراسة الموضوعية بعيدا عن الانطباعية التي اعتمدتها كتب عدة في هذا المجال.

وتكمن أهمية الكتاب باعتباره «بحثا يقدم دراسة تحليلية لواقع الحركة المسرحية الخليجية ومدى تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية فيها»، كما يتناول «البحث» دور المخرج الخليجي ومدى وعيه بالقضايا التي تهم مجتمعه وعلاقتها بالعملية الإبداعية من خلال تحليل نماذج من العروض المسرحية لاستخلاص النتائج منها، وكذلك دراسة المشكلات التي تواجه المخرج الخليجي، ومحاولة معرفة أسبابها ودوافعها، بالإضافة إلى عمل مقارنة بين أنماط الإبداع المسرحي في دول الخليج، ومحاولة التوصل إلى أوجه الاتفاق والاختلاف بينها في ظل تلك المتغيرات.

والكتاب يقع في مقدمة وخمسة فصول، إلى جانب خاتمة يسجل فيها النتائج واستشراف المستقبل.

في المقدمة يستعرض المؤلف الواقع الطبيعي والوضع السائد والعلاقات القبلية والعائلية في المجتمع الخليجي التي اعتمدت على المزج بين الصحراء والبحر، ورعي الإبل وصيد السمك والتجارة، حيث تبلورت فنون وأغان شعبية متقاربة ونمط حياة وسلوك موحد في المسكن والملبس، حتى تطورت الأوضاع بعد تفجر النفط في عام ١٩٠٨ في جنوب فارس.

ويتحدث المؤلف في عجالة عن قضايا عدة تتعلق بالأوضاع السائدة والظروف التي ساهمت في تنفيذه حتى تبلورت فكرة الوحدة الخليجية وقيام مجلس التعاون لدول الخليج العربية. ويتحدث عن أهمية البحث باعتباره خطوة «لتمهيد الطريق أمام المهتمين بالمجال المسرحي الخليجي ومحاولة توثيقها على أسس علمية سليمة، ومحاولة الوقوف على أهم المشكلات التي تواجه العاملين فيها».



غلاف الكتاب

الفصل الأول يتناول «الظواهر شبه المسرحية»، وينقل في هذا الصدد ما ذكره د. علي الراعي حول الظواهر المسرحية في أنه «يمكن القول، بكثير من الوثوق، إن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفوا أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر».

> يرصد الكتاب دور المخرج الخليجي ومدى وعيه بالقضايا التي تهم مجتمعه وعلاقتها بالعملية الإبداعية من خلال تحليل نماذج من عروض مسرحية عدة

ويشير المؤلف إلى أنه قد برزت ظواهر عدة تعتبر شكلا من أشكال المسرح في الخليج مثل «الفنون والألعاب الشعبية وفن الصوت وظاهرة الزار».

وعن الظواهر شبه المسرحية في الإمارات يشير المؤلف إلى الألعاب الشعبية «لعبة العرائس، لعبة الحيلة، رقصة العيالة» وسواها، إلى جانب الأشكال الشعبية المرتبطة بالاحتفالات الدينية والاجتماعية وغيرها من الألعاب. وفي البحرين ينقل المؤلف صورا للظواهر شبه المسرحية، لاسيما طقوس التعزية في المناسبات الدينية الخاصة بالطائفة الشيعية في عاشوراء، إلى جانب الاحتفالات الاجتماعية الأخرى، كالزواج والختمة والرقصات الشعبية. ويعدد بعض الرقصات باعتبارها تمثل ظواهر شبه مسرحية في السعودية مثل رقصة العيالة الموجودة في دول المنطقة والسامري، إلى جانب ظاهرة الراوي المنتشرة في المجتمع السعودي، وكذلك التراث الشعبي الغني بالحكايات والأساطير، ولا تختلف الحال في سلطنة عُمان عن بقية دول الخليج العربية، حيث كان للفنون البحرية نصيب الأسد عند المواطن العماني، وعرفت قطر بعض الأشكال الدرامية وشبه الدرامية، كالفنون الغنائية المرتبطة بالبيئة البحرية أو البيئة الصحراوية، مع ما يصاحبها من رقصات وحركات جسمانية.

وينتقل المؤلف إلى الظواهر شبه المسرحية في دولة الكويت ويعدد بعض الأشكال التي عرفها أهل الكويت قبل تبلور المسرح فيها، كالفنون الشعبية المرتبطة بالغوص والراوي وظاهرة الختمة التي تقرأ فيها التحميدة.

الفصل الثاني، يدور حول مرحلة البدايات المسرحية الأولى، ويتحدث المؤلف عن مرحلة البدايات المسرحية لكل دولة من دول الخليج الست، حيث يربط بداية المسرح رسميا في الإمارات عام ١٩٦٣ بوجود المخرج واثق السامرائي الذي قدّم مسرحية «من أجل ولدي»، لنادي الشعب بالشارقة، معلنا ولادة المسرح في الإمارات. ثم دور الأندية الرياضية في إنشاء المسرح باعتبارها الأم الشرعية له في الإمارات.

ويشير المؤلف د. حبيب غلوم العطار إلى بدايات المسرح البحراني، في عام ١٩٢٥، عندما عرضت مدرسة الهداية الخليفية مسرحية «القاضي بأمرالله»، بينما يرى د. إبراهيم عبدالله غلوم أن عام ١٩٣٢، الذي

شهد تقديم مسرحية «وامعتصماه» لإبراهيم العريض، هو البداية الحقيقية للمسرح، موضحا بقوله إن كتابة العريض لأول عمل مسرحي لا تعني إطلاقا أنه أول من لفت الأنظار إلى هذا الفن الجديد.

وينتقل المؤلف إلى المسرح السعودي مشيرا إلى أن انطلاقته كانت عبر حفلات السمر والحفلات الختامية في آخر العام، حيث كانت تعرض اسكتشات هزلية أو تمثيليات تاريخية تعليمية تطغى عليها اللهجة الخطابية واللغة المقعرة، ويبدو أن المدرسين هم رواد البدايات المسرحية، كما حدث في بلدان الخليج كافة. وخرج المسرح في عمان من عباءة المدرسة، وكانت بداياته الأولى ضمن النشاط المسرحي الذي انطلق في عمان من خلال ثلاث مدارس بدءا من عام ١٩٤٠م.

ويتحول المؤلف إلى بدايات المسرح في قطر ويحدد بداية الخمسينيات باعتبارها نقطة تحوُّل المسيرة الثقافية في المجتمع القطري، حيث كانت بدايات التعليم الحديث وافتتاح المدارس الحديثة، وما صاحب ذلك من تحولات أثرت في النشاط المسرحي الذي خرج هو الآخر من عباءة المدرسة، ومن خلال الأنشطة الاجتماعية أيضا التي قامت بها الأندية الرياضية، وتتشابه في ذلك مع الحركة المسرحية الإماراتية.

ويشير د. حبيب غلوم العطار إلى أن المسرح في الكويت ولد مبكرا إذا ما قيس بعمر المسرح في باقي دول المنطقة، حيث تؤكد الروايات التاريخية أن أول عرض مسرحي أقيم في الكويت كان على ساحة المدرسة الأحمدية سنة ١٩٢٢، وهي من تأليف وإشراف عبدالعزيز الرشيد.

يتابع المؤلف حديثه عن المسرح في دول الخليج، وينتقل في الفصل الثالث الى الطفرة الاقتصادية وتأثيرها فيه، كما يتحدث عن الخبرات العربية الوافدة وأثرها في المسرح الخليجي، ويذكر في هذا المجال زكي طليمات الذي استقدمته الكويت عام ١٩٥٨، والذي يعتبر بمنزلة الانطلاقة الجديدة في المسرح الكويتي، ولم يقتصر دوره على التأسيس والتنظير، بل قدَّم العديد من الأعمال المسرحية، كذلك أيضا دوره في الإمارات عندما استقدم عام ١٩٧٥، وبدأ مرحلة المسح الميداني لجميع أرجاء الدولة. ويعدد المؤلف أسماء وأعمال الفنانين العرب في دولة الإمارات خلال الفترة من ١٩٧٨ حتى ١٩٨٦، كما يشير إلى دور تدفق النفط وتأثيره في الحركة المسرحية في البحرين بعد عام ١٩٧٠، حيث ظهرت الفرق المسرحية وأولها «أوا»، ودور الوافدين على المسرح العماني بدءا من عام ١٩٧٧.

ويستنتج المؤلف أن الدول الخليجية ساهمت في دعم المسرح مثل إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية (الكويت)، قسم المسرح (جامعة عمان)، قسمي المسرح (جامعتي الملك سعود والإمام محمد بن سعود)، معهد الشارقة للفنون المسرحية (الإمارات)، إلى جانب استقدام الخبرات العربية باختلاف مدارسها واتجاهاتها المسرحية، حدث ذلك بعد ظهور العائد المادي للبترول الذي حوَّل مجرى الاقتصاد الخليجي بأسره، وقد ظهرت أسماء عديدة في مجال المسرح الخليجي إلى جانب اتجاهات إخراجية بعدما تحول المسرح في الخليج إلى دراسة علمية خالصة.

يخصص المؤلف الفصل الرابع من كتابه لتطور دور المخرج وتحليل بعض النماذج من العروض المسرحية في ظل الفترة الاقتصادية (١٩٧٣-١٩٩٣)، حيث أثرت الطفرة الاقتصادية في المجتمع الخليجي ثقافيا، وأفرزت العديد من المبدعين، خاصة في المسرح، ويشير إلى أن صقر الرشود استطاع تحقيق ذاته، وهو أول من اتضحت رؤيته الإبداعية الإخراجية بالمفهوم الحديث، فأضاف إلى مضمون النص ودعمه بالشكل المستوحى من الموروث الشعبي، كما ان عبدالرحمن المناعي، وهو مخرج قطري، تميزت أعماله بارتباطها بالتاريخ، واهتم بالتراث فأبدع فيه وتميزت أعماله بالصدق.

ويختار المؤلف عشرة أعمال خليجية تراوحت فترة إنجازها وتقديمها، ما بين عامي ١٩٧٣و ١٩٩٣، تظهر فيها العناصر الدالة لعروض أقرب إلى المفهوم الحديث للمسرح وهي:

- «على جناح التبريزي وتابعه قفة»، تأليف الفرد فرج، إخراج صقر الرشود (الكويت ١٩٧٥).
- «باليل ياليل»، تأليف وإخراج عبدالرحمن المناعي، (قطر ١٩٨٤).
- «الأرض تتكلم أردو»، تأليف أحمد راشد ثاني، إخراج إسماعيل عبدالله (الإمارات ١٩٨٤).
- «رحلة حنظلة»، تأليف سعدالله ونوس، إخراج فؤاد الشطي، (الكويت ١٩٨٥).
- «ابن زريق لمتد»، تأليف راشد الشمراني، إخراج عامر الحمود، (السعودية ١٩٨٦).
- «بودرياه»، تأليف وإخراج حمد الرميحي، (قطر ١٩٨٨).
- «السوق»، تأليف قاسم محمد، إخراج خليفة العريضي، (البحرين ١٩٨٨).
- «سوق المقاصيص»، تأليف عقيل سوار، إخراج عبدالله ملك، (البحرين ١٩٩١).
- «الفلج»، تأليف وإخراج عبدالكريم بن جواد، سلطنة عمان، (عمان ١٩٩٢).
- «جميلة»، تأليف وإخراج جمال مطر، (الإمارات ١٩٩٣).

وبعد استعراض أحداث كل مسرحية والرؤية الإخراجية لها يستنتج المؤلف ما يلي:

- ترصد كل العروض الواقع الخليجي المعاش والمتقارب بينها.
- تتناول معظم العروض قضية الحاكم والمحكوم وأهمية توزيع الثروات.
- تغليف العمل بثوب الماضي للإفلات من الرقابة.
- وجود البطل المخلِّص.
- معظم القضايا المطروحة إنسانية تحمل همَّ الوطن الأكبر.
- انتقاد السلطة والهيمنة بجميع أشكالها.
- تدل العروض على الجرأة في الطرح وتبنِّي المواقف الإنسانية والوطنية.
- تكرار تجربة المؤلف المخرج وانتشارها في المنطقة، بسبب قلة المتخصصين في هذا المجال.

يحدد المؤلف عدة مشكلات تواجه المخرج المسرحي الخليجي وهي:

- مشكلات تقنية تتعلق بالمؤلف والمخرج والممثل والناقد إلى جانب قضية أرشفة المخطوطات والمقالات المسرحية.
- مشكلات سياسية تتعلق بتدخل المؤسسات الرسمية والرقابة وعناصر المصادرة التي تحارب فكرة المسرح.
- مشكلات اجتماعية نتيجة التمازج الحضاري والتغير الاجتماعي السريع الذي شهدته المجتمعات الخليجية، وقد ظلت بعض القيم ثابتة وساكنة أمام رياح التغيير.
- مشكلات اقتصادية وتكمن في عنصري التمويل وإنشاء المسارح.

ويختتم المؤلف كتابه بتسجيل نتائج عدة لاستشراف المستقبل، مؤكدا أن المسرح قد بدأ ينمو في الخليج، بعقد صلة بين القديم والحديث، التراث والتجديد، وكان السؤال الذي يلح على أذهان الفنانين الخليجيين: هل هناك مسرح عربي خالص أو أنه استُورد من أوروبا؟

ويتحدث عن سيطرة الدولة على المسرح وتأثير ذلك، حيث أصبح يعاني مشاكل عدة، أهمها انفصاله عن أهم قضايانا العربية، وبالتالي فقدان دوره المهم في البحث عن معاناة الوطن الواحد.

ويقول: «مما لا شك فيه أن المسرح تأثر بشكل سلبي بظهور النفط... حيث تحول المواطن الخليجي إلى النمط الاستهلاكي وليس الانتاجي، وهذا النمط يبحث عن الرفاهية».

والباحث في النهاية يشير إلى بقعة ضوء تتمثل في أبناء الخليج الدارسين للمسرح، الذين بدأوا العودة إلى أوطانهم لممارسة النشاط المسرحي بفهم ووعي. لذا، فإن بارقة الأمل تتمثل في تلك العروض التجريبية التي بدأنا نشاهدها في الحركة المسرحية الخليجية.

بذل د. حبيب غلوم العطار جهدا كبيرا في كتابه على الرغم من قلة المصادر، ويعتبر هذا الجهد خطوة تحتاج إلى خطوات أخرى تؤازرها وتواصل المسيرة من أجل إغناء المكتبة الخليجية ◆

> ”عانى المسرح، بسبب سيطرة الدولة عليه، مشاكل عدة، أهمها انفصاله عن أهم قضايانا العربية، وفقدان دوره العام في البحث عن معاناة الوطن الواحد“

قسيمة اشتراك

جريدة الفنون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك مؤسسات: ١٢ د. ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد: ٣٦ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

بمناسبة انقضاء عام على صدور (جريدة الفنون) والتي انطلقت مع احتفالات الكويت بإختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١. فلقد تلقت هيئة التحرير العديد من الرسائل التي تبارك وتقيّم مسيرة العام الأول. (الفنون) إذ تشكر للجميع مباركاتهم وتواصلهم معها لتعد بالأخذ بكل ما يصب في خانة تجويدها وتطويرها وعلى الدرب سنبقى.

أسرة جريدة الفنون

محمد ملص: أن يكون لها وجعها، هاجسها، نكهتها!!

الأصدقاء في جريدة الفنون:

أهنئكم بمرور عام، على إصداركم هذه «الجريدة»، بهذه الروح وهذا الدأب، والسعي لخدمة الثقافة والفنون بمنظور جاد، في هذه المرحلة من حياة أمتنا.

وإذ أسمح لنفسي، بمحاورتكم حول تجربة «جريدة الفنون»، كصديق أولا وأساسا، فهذا لكوني لا أجيد التهاني التقليدية والبروتوكولية... ولأني أحس بأن الطموح الثقافي هو ما يجمعنا- وقد جمعنا فعلا يوما ما.

الأعزاء:

ربما في إصداركم «جريدة» شهرية للفنون، يكمن ما يمكن تسميته، طموحا إشكاليا، في البحث عن صورة لجريدة تغطي وتسبر عالم الفنون في المنطقة العربية...!

وإذا كنتم قد نجحتم فعلا، ليس فقط في متابعة إصدارها، بل في إصدارها بالمستوى اللائق والراقي دائما، لاثني عشر عددا حتى الآن، وإذا كنت أتمنى لكم أن تعثروا دائما على القوة والدأب والإمكانات، لتبقى هذه الجريدة لسنوات عديدة - وهذا أمر معهود من الدكتور الرميحي ومنكم.

وإذا كنتم قد وفقتم فعلا، في الأعداد التي أصدرتموها، في صياغة منطق من التناول، يتيح الفرصة بعدالة، لتناول مجمل جوانب الفنون (مسرح- سينما- فنون تشكيلية- موسيقى...) دون أن يطغى جانب على الآخر، وكان لكل مجال من هذه المجالات، حضوره المتوازن في الجريدة... فإن السعي لمزيد من الدقة، ومزيد من البحث، عن الصورة والهوية الخاصة بها، يبقى أمرا ضروريا ومستمرا، وربما بهذا المنظور، سأحاول أنا هنا، أن أطرح الأسئلة، وربما الاقتراحات.

ترى! هل تكتسب جريدة إشكالية في طموحها، كجريدتكم، صورتها الخاصة، ونكهتها وهويتها... إذا اكتفت بتغطية متوازنة لما عليه حال الإبداع والمبدعين في الفن، ومن دون أن يكون لها وجعها، وهاجسها الخاص، ونكهتها، وصوتها...؟

لقد لفت اهتمامي في الفترة الأخيرة، محاولات العديد من الجيل الشاب، السعي للتمرد على الصيغ السائدة من الصحف والمجلات، ومحاولة ايجاد منابر خاصة بهم... كجيل يشعر بنفسه مختلفا ومغربا.

ترى لو تتخذ جريدتكم لنفسها هدفا بأن تكون جسرا يتعرف فيه جيلنا بعمق وبشكل محسوس، على الجيل الجديد في مجال الإبداع الفني، وفي المقابل يتعرف فيه الجيل الجديد على جيلنا بصورة أدق وأفضل، وأن تسعى لخلق حوار بين الجيلين، فيتحاورا معا، ويستبصرا معا، الإشكاليات والمشاكل، ويعترف كل منهما بالأخطاء الكبيرة والصغيرة.

من الضروري الاعتراف بأننا جيل عاش صراعا فنيا وثقافيا، مع أزمنة وسلطات حاكمة، تنتمي إلى عصر الحروب والهزائم... وفشل في إحداث التغيير الحقيقي،

وأن الجيل الجديد ينشأ اليوم ويعيش صراعا فنيا وثقافيا، لزمن وسلطات حاكمة في عصر اللاحرب واللاسلم... في عالم معولم- بعيدا عن أي تنظير ثقافي مجرد-.

هذا ليس موضوعا لملف...! إنه واحد من الأوجاع التي يمكن لها أن تمنح جهدا فنيا كجهدكم، هويته، وصورته، ونكهته...

ربما من الواضح، أنني لا أنطلق في طرحي هذا، من تقييم لما مضى، بقدر ما أنطلق من محاولة البحث عن إمكانية في المستقبل... وهذا عنوان أو فكرة... وربما كل عنوان، أو فكرة، يحتاج لكي يصير نهجا، إلى حوار الجميع، لصياغة تجسداتها وتفاصيلها، فيما إذا كانت صحيحة!

أنا كقارئ، ومتابع أحيانا، يعنيني أن يكون الفيلم السينمائي أو الجريدة، أشبه بكأس من الماء الصافي، التي يتلقفها العطاش، فلا تروي عطشهم فقط، بل يرون انعكاس صورتهم على صفحة الماء المترجرجة، فتصيبهم الحيرة بين أن يرووا عطشهم، أو يتأملوا صورتهم.

لا شيء مجد أكثر، من أن تكون لك نكهتك! من أن يكون لك وجعك، وجعك الذي لا تظل تصرخ منه فقط، بل أن تبحث له عن دواء!

اسمحوا لي أن أقول لكم إن «جريدة الفنون» تحتاج إلى أن يكون لها ذلك الوجع وتلك النكهة...

أحمد بزون: الجدية والطموح لم يمنعا اختلال التوازن

بعد مرور سنة على إطلاق مجلة شهرية كويتية تعنى بالفنون وتحمل اسم «جريدة الفنون»، لا بد من الوقوف أمام هذه التجربة وأمام فرادتها في الإعلام العربي، إذ ربما نشأت بعض المجلات الفنية هنا وهناك من أرجاء العالم العربي، لكنها لم تكتسب الصفة العربية العامة والشاملة، مثلما حدث لهذه المجلة التي عملت على أن تكون، أولا، شاملة لكل الفنون، وثانيا،حريصة على الوصول إلى كل الدول العربية، في الوقت الذي تحرص فيه على جمع مادتها من تلك الدول أيضا. ومع ذلك لا بد من الوقوف على ما قدمت وأخرت، ما نجحت فيه وما بقي ثغرة في مسيرتها، متذكرين أن مجلة أخرى شبيهة صدرت وتوقفت ذات يوم هي «فنون عربية».

قد نجد في سوق الصحافة العديد من المجلات الفنية المتخصصة في فن من الفنون، إلا أن «جريدة الفنون» وكما حدد، منذ البداية، رئيس تحريرها د. محمد الرميحي تذهب إلى التشكيل والسينما والموسيقى والمسرح والاستعراض والغناء والرقص الشعبي والتراث الفني والفوتوغرافي والعمارة والمتاحف والآثار والتلفزيون والمحطات الفضائية ومراجعات الكتب الفنية. وإذا أضفنا إلى ذلك «البريد» «رسم وقصيدة» يصل عدد أبواب المجلة إلى ١٧ بابا. فماذا استطاعت المجلة أن تواكب من ذلك كله؟

الاثنا عشر عددا التي وصلتنا تشير إلى أمرين أساسيين: الأول، يؤكد الجهد الكبير الذي بذل لإثبات حضور المجلة، وحضور مادتها، والنطق باسم عدد كبير من الكتاب المتخصصين. والثاني تقصيرها عن تلبية ذلك الطموح الكبير لتغطية ومتابعة الخمسة عشر فنا أو السبعة عشر بابا من المجلة في أربع وستين صفحة (بما فيها صفحات الغلاف الأربع)، إذ إن معدل أبوابها الشهرية لم يتعد الثلاثة عشر بابا. إذن، بعد سنة من الجهد في سبيل إثبات ضرورة وفائدة المجلة التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، إلى جانب «عالم المعرفة» و«إبداعات عالمية» و«عالم الفكر» و«الثقافة العالمية»، إضافة إلى الإصدار الشهير لوزارة الإعلام، أعني مجلة «العربي» التي باتت تفيض في توزيعها على العالم العربي إلى دول أخرى... بعد سنة، لا بد من أن نعطي للمجلة والقائمين عليها (رئيس تحريرها محمد الرميحي ومدير تحريرها طالب الرفاعي) حقها في أنها، أولا، كانت ملتقى لعدد من الأقلام العربية ومتنفسا لكتاب عرب جادين ينتشرون في العواصم العربية والعالمية، وثانيا، استطاعت أن تتنقل بين الأنواع الفنية التي طمحت في الوصول إليها، فتضيء ما أمكن من مشكلاتها وهمومها، ثالثا، استطاعت أن تستعيد قراءة عدد من الشخصيات الفنية حوارا ونقدا ومتابعة. ورابعا، عملت على إلقاء الضوء على التباسات الفنون الحديثة وتزاوجها.

إن الجدية التي تميزت بها صفحات المجلة واستقطابها لبعض كبار الكتّاب في الاختصاصات المختلفة، جعلنا ننتظرها كل شهر، ونسأل عن سبب تأخر وصولها أحيانا.

أما ما يؤخذ على المجلة فيتلخص في هذا الانفلاش الواسع الذي حكم توزعها بين خمسة عشر فنا من الفنون، في عصر ميزته التخصص أو تخصص التخصص.

لا شك في أن تخصيص المجلة بفن من الفنون أكثر فائدة وأقل إرباكا، لكن الفائدة في مكان والإمكانات قد تكون في مكان آخر، ولا نستطيع هنا أن نأخذ على دولة مثل الكويت تقدم في المجال الثقافي ما لا تقدمه أي دولة عربية أخرى فنطالبها بمجلات فنية مختلفة التخصصات، إنما نستطيع أن نقول إن هذا التوسع في مهمة المجلة أربك طاقمها ويربك مهمتها التي يفترض، في هذه الحال، أن تكون متوازنة، وهذا أمر من الصعوبة بقدر أثبتته مسيرة المجلة التي لم تستطع أن تقيم هذا التوازن، فغلبت التشكيل والسينما مثلا على

http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص. ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥ جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص. ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص. ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING
LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

ما عداهما من فنون بشكل عام.

لا يستطيع العدد الواحد أن يقيم توازنا تاما، لكننا لو سحبنا ذلك على نتاج سنة كاملة، فإن هذا التوازن هو الآخر كان مختلا. وقد نتفهم ذلك، لجهة ارتهان ذلك بوجود كتاب مختصين يلبون ما تحتاج إليه المجلة كل مرة من مادة. ثم لارتهان ذلك بأحداث ثقافية قد تفرض نفسها على المجلة أيضا. فيظهر خلل التوازن، ثم إن إفساح المجال للحضور الكويتي الخاص ذي الطابع الإعلاني أحيانا للغث والسمين معا يساهم، وإن بشكل «مبرر» في تغذية الخلل.

ربما نعفي المجلة من مسؤولية هذا التوازن الصعب المطلوب بين الفنون في عدد أو في أعداد سنة كاملة، إلا أن ما لاحظناه غير ذلك، وهو أن المجلة بقيت بشكل عام عند الصيغة التقليدية للمهمة الإعلامية، وهي متابعة التظاهرات الكبرى والاهتمام بالفنانين الكبار، وقد بقي الفنانون الشبان، إلى حد ما، خارج الحسابات، بل كانت الظواهر الشبابية الجديدة هي الأخرى خارج الاهتمام، حتى أن المجلة بدت «عاقلة زيادة على اللزوم»، إذ ثمة ظواهر جديدة تعبر عن النزعات الشبابية المتماهية مع عصر التكنولوجيا وسلطته الحاضرة بقوة في الفنون، وربما يؤدي الكلام على التكنولوجيا إلى الكلام أيضا عن تقنيات الفنون وكواليسها وصناعتها.

يقودنا هذا الكلام عن عصرية الفنون وشبابيتها إلى الانتباه إلى أن الجانب الأجنبي في الفنون كان شبه غائب، فوجود مجلة فنية عربية لا يعني غياب الفنون الغربية وغياب متابعتها أيضا، وفرز حيز قد لا يتعدى ربع المساحة لتقديم ثقافة مقارنة، وتبيان المسافة بين فنوننا وفنون الآخرين، أو تبيان التقاطعات والمثاقفات والتلاقيح ... وما إلى ذلك من وضوح الصورة وجلائها.

لن نذهب أكثر في توسيع الكلام عن منجزات وثغرات المجلة، فالمناسبة، أي مناسبة مرور سنة على صدورها، هي مناسبة احتفالية أولا وأخيرا، تستوجب منا تقديم التحية لهذا العطاء الذي يقدمه المجلس الوطني للثقافة العربية.

يحيى يخلف: عنوان للثراء الثقافي العربي

أتابع جريدة «الفنون» منذ شهور وأهتم بما تنشره، فهي ذات وجه كويتي وقلب عربي، وأشعر كلما اطلعت على عدد جديد بأنها تتطور، أو على الأقل تحافظ على مستواها الفني.

وأعتقد أن صدور هذه الجريدة أو على الأصح المجلة، شكَل إضافة نوعية، ولم يكن تكرارا أو إعادة إنتاج لما يزخر به عالمنا العربي من مجلات تعنى بالشأن الثقافي والفني، ويأتي صدورها في إطار هذا الثراء الثقافي الذي يغني الساحة الإبداعية العربية، وفي إطار جهود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت من أجل ثقافة متجددة، منفتحة على آفاقها القومية والإنسانية، ثقافة التجديد والتنوّع والتنوير والتحديث.

كل التحية والتقدير «للفنون»، ورئيس تحريرها، وكل التحية لمدير تحريرها الصديق الكاتب المبدع طالب الرفاعي، ولكل العاملين من كتاب ومراسلين وإداريين، وأرجو أن تشهد الجريدة- (المجلة) المزيد من التجديد والتنوع، وأن تعطي عناية خاصة للثقافة الوطنية الفلسطينية الصامدة تحت خط النار.

وليد إخلاصي: التكاملية... أهم ما يميزها

لم تصدر مجلة «الفنون» لتسد فراغا أو لتكون بديلا... ففي أعداد السنة السابقة أظهرت شيئا واحدا، وهو أنها تستطيع أن تكون اكتمالا أو تكاملا لمشهد ثقافي متعدد الأجنحة. وبدت المجلة حتى الآن كأنها تأخذ مكانة قائد الأوركسترا في إدارة اللحن المتناغم بين أجنحة الثقافة، من موسيقى إلى عمارة مرورا بفنون المسرح والتشكيل... وغيرها.

هذه النظرة التكاملية لطبيعة الثقافة أصلا، هي التي كنا نفتقد سابقا ظهورها في مكان واحد، وقد استطاعت جريدة «الفنون» أن تعمق هذا الدور، بل وتتفرد به.

وقد يكون من التعسف أن نطالبها بأكثر مما هي عليه. ولكننا نتوقع أن تفعل ذلك. لكي يكون لدهشتنا التي رافقت الأعداد الأولى أن تصبح حالة ثقافية مرافقة للإبداعات العربية والعالمية، وتؤكد أننا نستطيع تذوق ما هو جميل.

أتخيل أن «جريدة الفنون» مؤهلة لاستحداث علم جديد هو علم «الإعلام المقارن» بما يخص الثقافة، ولتحقيق ذلك الأمر «الطوباوي» يتم ربط الظواهر المحيطة بالموضوع الذي نتكلم عنه. مثال: عرض مسرحي (في القاهرة أو في الكويت)، إذا استطاعت المجلة في يوم من الأيام أن تسجل على هوامشه أهم الأحداث الثقافية المرافقة، قد يحول الجريدة إلى جهاز وثائقي يساهم في تأسيس علم الجمال الثقافي بواسطة الاعلام.

ميرال الطحاوي: كسرت الحواجز الوهمية

بصفتي كاتبة ومعنية بشؤون الثقافة والفنون والآداب، سعدت كثيرا بصدور «جريدة الفنون» وزادت سعادتي مع متابعتي لها عددا بعد آخر.

وفي رأيي ان أهم ما يميز هذه الجريدة (المجلة) أنها أفردت مساحة كبيرة - كنا نفتقدها - كثيرا للمتابعات الفنية بكل أنواعها، وحشدت بين طياتها أقلاماً نقدية وابداعية على مستوى رفيع من التخصص أو التذوق.

كذلك تميزت «الفنون» بهذا التناغم والتوافق بين أنواع الفنون جميعا، وكسرت هذا الحاجز الوهمي الذي كان يفصل بينها. ووجد الفنان والناقد والمتذوق بين يديه مادة تربط بين الفنون جميعها وتغذي لدى السينمائي - مثلا - حسه التشكيلي، أو تغذي عند متذوق المسرح حسه المعماري وغير ذلك، فالأمر لم يعد مجلة (متخصصة) بالمعنى الضيق للكلمة (متخصصة في السينما، أو في المسرح، أو...)، ولكنها «متخصصة» في الفنون... وبشكل جاد. وهو ما سيخلق بالتأكيد حالة من الجدل كنا قد افتقدناها بين أوساط الفنانين والأدباء.

فتحية إلى جريدة الفنون.. . وأرجو أن تستمر على هذا النحو وأن تسعى لاستقطاب كل قلم نقدي جاد من كل أرجاء الوطن العربي حتى يكتمل لها الدور الذي تلعبه الآن.

محمود الورداني: جاءت في وقتها تماما!

استطاعت الفنون عبر عام واحد أن تسد احتياجا حقيقيا لجمهور متنوع الاهتمامات، واستفادت من تجارب سابقة لمجلات عربية (ومصرية على الأخص) لم تنجح وبالتالي لم تستمر.

استهدفت «الفنون» إذن جمهورا واسعا يحب السينما والموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية ويعنى بها، وهو جمهور يفتقر إلى مجلة شاملة على هذا النحو لعقود عدة. استهدفت «الفنون» أيضا إطارا عربيا أكثر شمولا لطبيعة هذه الفنون التي تتوجه غالبا نحو الجمهور العربي لا المحلي لهذا القطر أو ذاك.

«الفنون» إذن، جاءت في وقت يحتاج فيه الناس إليها، ويحاول تبويبها أن يغطي كل هذه الاهتمامات، كما يحاول- التبويب- أيضا أن يغطي ويتناول التجارب المختلفة في الأقطار العربية.

لكل هذا، نجحت «الفنون» وتألقت عبر عام واحد، ويبقى أن أشير فقط إلى ضرورة متابعة «الأحداث» الفنية المهمة، سواء على المستوى القومي الشامل أو على المستوى المحلي، وهو ما يحتاج إلى مراسلين متخصصين في أغلب الاقطار العربية. كما أشير إلى توزيعها القليل داخل مصر، فالقراء -وأنا منهم- يبحثون هنا وهناك ولدى أكثر من بائع صحف حتى يجدها، كما تصل متأخرة عن موعدها أول كل شهر. وأخيرا أظن أن سعر المجلة يتجاوز القوة الشرائية لجمهور «الفنون» في الوقت الحالي، ولعله يكون مناسبا أن يلتفت إلى هذا الأمر.

نبيل سليمان: وُلِدت لتبقى

شهرا فشهرا ظللتُ أرميها جزافا فوق ذلك الرف الفقير من رفوف مكتبتي، حيث تكومت منذ سنين أعداد مجلات الحياة التشكيلية والحياة السينمائية والحياة المسرحية التي كانت تصدرها- وإن مرة في السنة- وزارة الثقافة السورية، وكذلك أعداد شتى من المجلات (الأثرية) العربية: السينما - المسرح - السينما والمسرح (القاهرة)، التراث الشعبي (العراق)، والتراث الشعبي أيضا (قطر).

فجأة تنبهت إلى أنها تتواتر وتتألق، حيث حشرتها، وفجأة فرضت عليَ أن أفسح لها ركنا خاصا في المكتبة: إنها جريدة «الفنون»!

الأمر ليس فرقعة مما ألفناه من المؤسسة الثقافية العربية، لموسم بعينه. و«جريدة الفنون» إذن ليست لحظة عابرة في احتفالية الكويت عاصمة ثقافية للعام ٢٠٠١، والاحتفالية نفسها ليست استعراضا مؤقتا، بل اشتغال مضاعف وطموح في سنةٍ دالتْ، ولسنين تلي، في الوقت الذي تجأر فيه بالشكوى المجلات الثقافية العربية التي استطاعت أن تظل حية بقدرة قادر حتى الآن، هل نسي أحد النذير الذي أطلقته مجلة «الآداب» البيروتية بالتوقف، أم نسي أحد توقف مجلة «سطور» القاهرية؟

وكما وُلدتْ لتبقى مجلات «العربي» و«الثقافة العالمية» و«عالم الفكر» وسلسلات «عالم المعرفة» و«إبداعات عالمية»... وُلِدَتْ «جريدة الفنون» إذن لتبقى، وها هو عدد جديد للسنة الجديدة يؤكد وعدا ويجدد وعدا ويطلق وعودا، وبين يديك ألبوم بامتياز من اللوحات التشكيلية، وتكريس وتعميق لاشتغال القصيدة واللوحة، وركن للعمارة وركن للمتاحف وركن للتراث الشعبي و...

وتنفض البهت الذي يناوش اليأس منذ سنين، جراء تكلّس المؤسسة الثقافية العربية وتفاقم تخلفها في عصر العولمة!

تنفض البهت وتتطلع إلى عناية أكبر لجريدتك «الفنون» بالتراث الشعبي، بالرقص، بالبورتريه، بالبقاع المنسية المجهولة. ولأنك طمّاع ولهفان تتطلع أيضا إلى عناية جريدتك «الفنون» بما بين الفنون والإبداع: ما بين الموسيقى أو الفن التشكيلي أو العمارة وبين الرواية أو الشعر أو... فليس لك الآن سواها، وإن كانت أسبوعيات شتى تطيش بصرك وبصيرتك في عواصم شتى، بفنونها: نفاق النجومية وابتذال الاستعراض وتلويث الذائقة... بينما تلوّح جريدة «الفنون» بذلك المقام الدقيق الذي يؤنس ويمتع، مقربا التخصص من العادي، فلا استعلاء النخبوية ولا رطانتها، ولا تسفيل الشعبي ولا دعوى الشعبوية، ولا التعكز على الترجمة.

أليس لي إذن أن أوقد الشمعة، وأفرح بعيدها الأول؟!

قاسم جواد: قنديل في دهليز معتم

هذا الجهد البانورامي رصين الرؤية والمضمون، شكل في عمره القصير اقتراحا نوعيا في تجربة الصحافة الثقافية العربية، وفي تنوعه الرشيق تقاطعا مهما مع تسارع وسائل الاتصال المعرفية الجديدة، ووضع المادة الثقافية على الطاولة اليومية للقارئ العربي.

وأظن أن في هذه التجربة تحديا دائما لمحاولة عدم التخلف عن الحركة الدائبة في العمل الإبداعي في شتى حقوله، على المستوى العالمي، أرجو أن تكون هذه التجربة قنديلا يرافق القارئ العربي في دهليزه المعتم ◆

كلمة التحرير

منذ الأعداد الأولى لجريدة الفنون، شغلت مواضيع باب التلفزيون مساحة لا بأس بها، ولقد كان دافعنا الأساسي وراء ذلك هو اقتناعنا بما لجهاز التلفزيون من حضور كبير ومؤثر في حياتنا جميعا، خصوصا مع انتشار قنوات الفضائيات العربية.

لقد شكل انطلاق الفضائيات العربية بداية جديدة لعصر تلفزيوني جديد، كان يتطلب بالضرورة فهما وآلية جديدين، وبما يتناسب وروح العصر. وإذا كنا نؤيد أي نافذة جديدة للحرية والحوار والتعبير، فإن مسيرة الفضائيات العربية، في عموم برامجها، خلال العقد الماضي ربما باتت تحتاج إلى وقفة جادة ومتأنية لحساب ما لها وما عليها.

العالم العربي، يعيش فترة عصيبة ومنعطفا تاريخيا حادا وربما حادا جدا، وكم رددنا هذه العبارة على مر عشرات السنوات الماضية؟ لكنها، كما أعتقد، لم تكن تنطبق على توصيف صادق لحالة العالم العربي كما هي الآن، وتحديدا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر الماضي.

العالم العربي يعيش حالة من الفرقة والضعف والانكفاء على الذات، قلما مر بها خلال تاريخه المعاصر، منذ ثورات التحرر العربي في العشرينيات من القرن الماضي، مما انعكس سلبا على شتى نواحي الحياة العربية، ونفسية المواطن العربي، ابتداء من العامل الأمي البسيط المشغول والمهموم والمطحون بتأمين قوت يومه، وانتهاء بفئة المثقفين والمفكرين والمبدعين والفنانين. لذا فإن المسؤولية التاريخية باتت ثقيلة وملحة، وعلى رقاب الجميع من المحيط إلى الخليج.

جزء أساسي من هذه المسؤولية يقع على كاهل وسائل الإعلام العربية المقروءة والمسموعة والمرئية، وربما كان نصيب التلفزيون والمحطات الفضائية العربية من هذه المسؤولية كبيرا ومهما، بحكم تأثير هذا الجهاز ووصوله إلى أكبر شريحة من الأفراد والأسر العربية، وسنختصر طرحنا هنا على تناول ما بات يُعرف على شاشات القنوات الفضائية بالبرامج الحوارية.

الرأي والرأي الآخر هو الشعار الأكبر الذي تنعقد تحت لوائه برامج الحوار والنقاش، لكنني أكاد أجزم بأن مقولة «الخلاف في الرأي لا يُفسد للود قضية» قد ثبت بطلانها، واتضح بما لا يدع مجالا للشك أنها مقولة خاطئة ولا وجود لها على أرض الواقع، أو لنقل على أرض الواقع العربي، وأرض المتحاورين العرب على شاشات القنوات الفضائية العربية تحديدا.

إن المشاهد العربي ليفترض جدلا أن المسؤولين عن القنوات الفضائية، وكذلك معدو ومقدمو البرامج الحوارية، ليبذلون جهدا كبيرا في الوصول إلى أهم الكفاءات المختصة، ومن ثم الاتفاق معها وإفساح المجال لها للظهور والحوار مع الآخر، وعلى مسمع ومرأى من المشاهد العربي.

إن المتابع للبرامج الحوارية العربية، بات يخجل من ذكر اللغو والتجريح والمستوى المعيب الذي تظهر فيه، وبما يعرّي بنية الفكر والمفكرين والثقافة والمثقفين العرب، ويسيء إلى كل ما هو عربي، وعلى رأس ذلك احترام الشخصية العربية، والعلاقات العربية ـ العربية، وتحديدا العلاقات بين الشعوب العربية المتجاورة. فبدلا من أن تعمل هذه البرامج على التناول الموضوعي الرصين والنزيه لكشف الحقيقة أمام المواطن العربي، بأسلوب متحضر وعصري وديموقراطي، أصبحت حلبة للردح والشتائم والمهاترات، وبما يساهم في زيادة الفرقة بين شعوب العالم العربي، وإذكاء نار الحقد والكره لدى المواطن العربي، ولا بد لنا هنا من الإشارة إلى أن بعض مقدمي هذه البرامج في حاجة ماسة إلى إعادة النظر في أسلوب إدارتهم لبرامجهم، خصوصا أن المشاهد العربي تيقن من أمراضهم وعقدهم النفسية، وصار يستهجن ويستغرب ويدين إصرارهم المجنون على جرّ المتحاورين إلى العراك والصراخ والسباب، والإساءة إلى الشعوب العربية، أكثر من حرصهم على الظهور في برامجهم بالشكل الموضوعي العلمي، وإدارة دفة الحوار بما يجلب المعرفة والمنفعة للمشاهد ويساهم في زيادة الوعي بالقضية المطروحة.

يخطئ من يعتقد أن البرامج الحوارية على شاشات الفضائيات العربية هي ملك أمزجة وأهواء وميول معدي ومقدمي هذه البرامج، بل الحقيقة أنها ملك لجميع المشاهدين العرب أينما كانوا، لذا لزم احترام انتماءاتهم العربية، وعدم اللعب والتجريح وقبول إساءة بعضهم إلى بعض وإلى الآخرين.

إن نظرة متأنية للبرامج الحوارية المتميزة التي تعرضها شاشات التلفزيونيات العالمية المحترمة، لتقدم درسا واضحا عن المستوى المطلوب توافره في معدي ومقدمي وضيوف حلقات البرامج الحوارية، علما بأن هناك لعبة رياضية قديمة اسمها (المصارعة الحرة) تختلف في أصولها وقواعدها عن قواعد الحوار، والرأي والرأي الآخر.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون جريدة

رسم و قصيدة

نذير نبعة و إلياس لحود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أساور الكرز

* الدواة
دواتُهم معبأهْ
من دمعِهِم
– على الشمال رسمتُ على سوادِ
غيمِها وجوهَهم
لتمطر الشمسُ بهم زهورها
المكمّمهْ
دواتُهم معبأهْ
من دَمِهم
– على الجنوب كتَبتُ أسماءَهم
وقصبَتُها ذهباً
وعمَرتها أوسمهْ

* برتقالة سوداء
حديقةٌ من حبرنا الأبيضِ
نقطتُ حديقةً من حبرنا الأسودِ
برقُها عبيرها
حروفُها البيضاءْ
أوراق برتقالةٍ سوداء

* كتابة
من الزمان أنهضُ
برقُ الضياء ورقي
يُضرمُني ويركضُ
شلاّلُ ضوءِ قلمي
والحبرُ ليلٌ أبيضُ

* ليمونة زرقاء
الشامخةُ النخلةُ
الشامخةُ السروةُ
الشامخة الحورةُ
بين هلالين جريحينْ
كتبتُ «أهواك» على وجه الأفقِ
المسكينْ
رسمت سكّينْ
تقطع ليمونةَ آبَ الزرقاء
نصفين...

* الهامش
في أرضٍ مأسورهْ
في غُرفٍ مهجورهْ
تحت الصفحهْ
تحت كلام أسودَ.. أو أزرقَ أو
أحمرَ.. أو...
تحت زهورٍ خضراء
وأعشابٍ بيضاء
على أصداء حشائشْ
يمشي الهامش
جندياً في فرحهْ..
ملكاً نحو أميرهْ
بخطى عطرٍ كبرتْ
مثل العطر صغيرهْ

* الموت (مقطع)
الموتْ:
ألفُ سماءٍ
ألفُ مساءٍ
ألف شتاءْ
في قهقهةٍ مذبوحهْ
الموتْ
أنينُ زهورٍ ونساءْ
في ثرثرةٍ عمياء
في مقبرةٍ مفتوحهْ..

طباعة: الشركة المصرية للطباعة والنشر والتوزيع - الكويت